لا أحبّ الرماديّ

فادية غيبور

هو عام جديد نلامس بداياته ونتلمسها محاولين عبثاً أن نتسربل بالأمل وأن نحلم بورود وأزهار تتفتح فوق بياض الورق لنوزّعها على كلّ عامل مخلص في هذا الوطن الدافئ بوجوه أبنائه وابتسامات أطفاله..

رب من يقول: كيف نفعل والعالم مستمر في ركضه المسعور نحو تكريس القيم المادية ومتابعة أخبار صعود وانخفاض أسعار النفط أو الدولار بعد ما حدث في العام المنصرم من هزّات اقتصادية في عدد كبير من دول العالم على رأسها الولايات المتحدة الأمريكية التي حاولت عبثاً تغطية الحقيقة بغربال مكافحة الإرهاب في هذه الدولة أو تلك من الدول الكبرى..

كيف نفعل والعدوان الصهيوني يصعّد ممارساته الهمجية على أهلنا وإخواننا في فلسطين.. لا فرق بين مدينة ومدينة.. لا فرق بين قريةٍ وقرية.. فغزة صنو جنين والقدس؛ ورام الله وأية مدينة أو قرية أخرى.

كيف نفعل و الجولان في نبضات قلوبنا جرح دامٍ يتوجع شوقاً للعودة إلى حضن الوطن الأم سورية؛ وقلوب أبنائه قبل عيونهم ترنو إليه بنقاء ولهفة ذرّات ترابه الدافئ للعناق والتوحد كلما همى على الأرض المطر..

وكوننا نعرف الحقيقة بل جملة الحقائق الضائعة بين غرب الأرض ومشرقها فإننا نرفض حالة التشاؤم والكلمة الرمادية الحائرة على شفاه المبدعين؛ شعراً كانت أو نثراً.. ما يجعلنا نردد في أعماقنا: لا أحبّ الرماديّ... إلا في السحب الخيّرة التي تتهاطل على الأرض قمحاً وزهراً وعلى قلوب الكادحين برداً وسلاماً..

ولأننا (محكومون بالأمل) كما قال مبدعنا الراحل "سعد الله ونوس" نمدّ قلوبنا على بياض الورق وهاجسنا الوحيد أن نقرأ ببعض المحبة.. وأن نقرأ بالكثير من المحبة والاهتمام

لاسيما عندما يصلنا من زملائنا نصّ شعري أو نثري متألق اللغة عميق المعنى بهي التصوير نابض بالحس الإنساني راصد للهمّ اليومي للإنسان العربي المتصدي لرياح السموم التي ما فتئت تهب على أمتنا العربية منذ تفتحت عيوننا على الحياة..غير أننا كنا دائما مسلّحين بمشروعية حقنا في الحياة الحرة الكريمة على الصعيدين القومي والوطني؛ ناهيك عن رفضنا الظلم والاستبداد بغض النظر عن الزمان والمكان والهوية القومية؛ فما بالكم إذا تجاوزنا المشاركة الوجدانية إلى المشاركة الفعلية؟!.. ما بالكم إذا وظّفنا القصيدة والقصة والرواية والمسرحية والبحث الفكري للتعبير عن مواقفنا من العالم المحيط بنا؟!..

وعلى ذكر المشاركة الوجدانية أو الفعلية تحضرني صورة ذلك الإنسان الجميل (جورج غالوي) قائد قافلة "شريان الحياة" التي كانت متجهة إلى غزة عن طريق ميناء العريش المصري؛ غير أن خلافاً حاداً نشب بين المرافقين للقافلة والقوّات المصرية.. والمضحك المبكي في آن معاً أن هذا الخلاف المخزي ـ كما قيل ـ يتعلق بعدد السيارات التي يمكن أن يسمح لها بالمرور عبر معبر رفح؛ علماً أن السلطات المصرية رفضت نزول القافلة في ميناء نويبع على البحر الأحمر الأمر ما حدا بالقافلة أن تعود أدراجها من ميناء العقبة الأردني لتعبر معززةً مكرّمةً الأراضي السورية للوصول إلى ميناء العريش عن طريق البحر من ميناء اللاذقية.. وقد تابعنا جميعاً تصريحات "غالوي" المتقدة إنسانية وأسى حول معاناة قافلة شريان الحياة مع السلطات المصرية التي قررت منع غالوي من دخول مصر مستقبلاً.. كما اتهمت منظمي القافلة بأنهم يحاولون إحراجها بعد رفضها فتح المعبر بينها وبين غزة؛ وهو معبر مغلق منذ عامين.

هذا ما كان في مطلع العام الجديد؛ ومن يدري.. بماذا سينتهي هذا العام؟!..ولأننا محكومون بالأمل كما قلت أمدّ قلبي إلى ضفاف خضر ومرافئ عسلية لا تغلق بوجه المحبة.. أو الأحبة.. الصداقة والأصدقاء.. وأمل أن يكون عامنا هذا عام حلول جذرية وحاسمة لقضايانا القومية بحيث تغيّر واقع أهلنا وإخواننا في فلسطين على اختلاف مدنهم وقراهم..

وبالأمل عينه أحلم بأن يتوجه العرب.. كلّ العرب بقلوبهم وعقولهم نحو مدينة القدس التي يحاول الصهاينة المحتلون سرقة هويتها وخصوصية تراثها مدّعين ملكيتهم ثلاثين متراً من هذا الحائط وأطلقوا عليه اسم حائط المبكى ظلماً وعدواناً وتشويهاً للتاريخ، علماً أنّ هذه الأمتار الثلاثين كانت وما زالت جزءاً من حائط البراق الذي يبلغ طوله مئة متر وارتفاعه عشرين متراً.. فأيّ تاريخ هذا وأيّ تشويه لحقائقه الواضحة؟!...

لا أحبّ الرماديّ.. بل لا نحبّ الرمادي من المواقف والأقوال؛ فهلا عدنا معاً بآلامنا كلها.. بآمالنا كلّها إلى دور الفعل والكلمة المقاومَين لنحاول نثراً وشعراً أن نتلمس فسحة ضوء قادم تضيء أقماره عزائم المقاومين وأيديهم القابضة على جمر الأمل الذي سيورق لا بدّ ذات فجر قريب..

البعد الإنساني والشمولي للفلسفة

ندرة اليازجي

ولجتُ محراب كياني باحثاً عن حقيقة أستشف منها المغزى الفلسفي المتضمَّن في وجودي، وبسطتُ عقلي إلى نطاق الآراء الفلسفية التي أتى بها مفكرون أفذاذ ملأتْ أسماؤهم صفحات الكتب وعقول أبناء الإنسان وبناته، وتساءلتُ عن حقيقة المرء الذي صنّفته الدراسات المنهجية التقليدية، ومنحته لقب فيلسوف. وفي ولوجي إلى داخلي وامتدادي إلى خارجي، بدأتُ أتعرّف إلى فلاسفة لم تتألق أسماؤهم في سجلات النابغين المشهورين،و أدركتُ أن أولئك الفلاسفة المغمورين الجدد الذين التقيتهم، وأنا مستغرق في دراسة الحقيقة الإنسانية وجوهر الكيان، يستحقون محبتي وتقديري واحترامي، وفهمتُ، بعد أن بلغتُ مستوى من التقييم الجديد، سرّ العظمة التي تنضوي تحت مقولة "العظمة الإنسانية" التي تتمثل في تجربة نفسية، وعقلية وروحية يتألف ضياؤها في محبة الحكمة.

رأيتُ أن العظماء الجدد الذين التقيتهم هم فلاسفة لم أتبيّن أسماءهم في سجلات التاريخ البشري العام الذي اكتفى بذكر الأسماء المتألقة بمزايا محددة تجعل منها حكاية تجذب قارئيها بما تحتوي من سير اللامعين من بني البشر وأحاديثهم. وتأكدتُ أن المؤسسات البشرية، بأنواعها، لا تلحق بتاريخها الذاتي إلاّ أولئك الذين ينضوون تحت لوائها، ويعيشون داخل نطاقها. فهي تسعى إلى إخفاء شعاع من الضياء أو الألق على ذاتها بمقدار ما يضفيه أعضاؤها من إشراق عليها. وعلى هذا الأساس، اتخذتْ هذه المؤسسات مناهج خاصة بها، تكاد تكون متماثلة، ووضعتْ إطاراً يحتوي أسماء الذين ينضمون إليها ويتصرّفون وفق قواعدها. وقد سعتْ تلك المؤسسات إلى تفصيل مناهجها وتصنيفها؛ وذلك في سبيل قبول الأعضاء الجدد الذين تنطبق عليهم المواصفات الموضوعية.

ومع ذلك، وجدتُ في المؤسسة الفلسفية المنهجية فلاسفة تضيء شهرتهم آفاق الفكر الإنساني، ووجدتُ في نطاق المؤسسة التاريخية المنهجية أسماء مؤرخين شملتْ أفكارهم كل ما هو مفيد وصالح لمفهوم التاريخ العام أو الخاص، ووجدتُ في المؤسسة الأدبية المنهجية أسماء شعراء وأدباء قدموا عصارة أفكارهم ومشاعرهم قرباناً على مذبح مؤسستهم، ووجدتُ في المؤسسة الثيولوجية المنهجية أسماء أناس خصّوا أنفسهم بالقداسة والفهم الروحي، ووجدتُ في المؤسسة العلمية المنهجية باحثين أسهموا في وضع منهج فكري تجريبي واختباري، ونجحوا في السمو بالفكر الإنساني إلى مستوى التجريد؛ ووجدتُ في المؤسسة الأخلاقية المنهجية شعارات تمثّل حقل تطبيقها أناس متفوقون؛ ووجدتُ في المؤسسة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أسماء المشاهير الذين قادوا دفة سفينة التاريخ الاجتماعي الذي ندرس آثاره ونشاهد آثاره الرائعة.

تساءلت، وأنا في غمرة دراستي لهذه الأسماء المضيئة التي قبل أصحابها الانضواء في غلافات نهج أعد لهم مسبقاً، إن كانت الأعداد الغفيرة من أبناء وبنات الناس تجد لها مكاناً أو حيّزاً في المناهج المذكورة التي تخضع من ينتسب إليها لتقنية النهج والطريقة. وقادني تساؤلي إلى التعمق في سر العظمة الإنسانية، والتأمل في حقيقة الفكر الفلسفي. تساءلت، وأنا أتيقن من أن الفلسفة حكمة تنسحب على جميع الكائنات البشرية، وأن الحكمة وعي يتصل بالتجربة الإنسانية التي يبلغ الإنسان، أثناء اختبارها، ذروة الشعور بقيمة الوجود وقيمته، ومعرفة الغاية الأساسية لهذا الوجود.

تأملت حقيقة ما أسعى إلى استيعابه وتبيان جوهره، فأدركت، وأنا أسير في طريق دعوته "طريق المعرفة والبحث" أنني أتعرف إلى العديد من العظماء والفلاسفة الذين لم أجد أسماءهم مدوّنة في سجل المؤسسات التي ذكرتها. وعلمت أن التجربة الفلسفية أو التساؤل الفلسفي أو محبة الكلمة ليست صفة خاصة تُضاف إلى أناس معينين لمعت أسماؤهم لأنهم كانوا ينتمون أو ينتسبون إلى مؤسسات منهجية. وعلمت أن تلك التجربة هي، كذلك، من نصيب أناس آخرين عاشوا في ظل وجود عادي وبسيط، رفضوا الأبراج العاجية واستغرقوا تجربتهم النفسية أو العقلية الداخلية العميقة. ولما كان سقراط قد شدد على الفلسفة المعاشة، المتحققة، وركز على تطبيق الحكمة، لكي لا تنقلب إلى سفسطائية، فقد وجدت في العظماء والفلاسفة المغمورين، البسطاء والأنقياء الحكمة المعاشة والمتحققة التي تحدث عنها سقراط. وكذلك، وجدت التجربة الداخلية العميقة، الفكرية والروحية التي تحدث عنها الإشراقيون والصوفيون في أنحاء العالم.

استطعت، وقد بلغت هذا الحد من التأمل، أن أحدّد وأعرّف، وأنا أتجنّب المنهجية قدر المستطاع، العظمة التي تبيّنتها في حياة العديدين والفلسفة التي تبقت من وجودها في أسلوب حياتهم، وفي التطبيق العملي الذي يمت إلى المغمورين من أبناء البشر بصلة. وجدت في عظمتهم وفي فلسفتهم تجربة عميقة انبثقت عنها شخصية متكاملة، إنسانية في طبيعتها، روحية في جوهرها، وعلمية في تطبيقها، وجدت أن العظمة والفلسفة اللتين أتحدث عنهما في هذا السياق، قضيتان لا تجدان ما يبرّرهما في المؤسسة المنهجية التصنيفية وحدها.

شاهدت في تجربة هلن كلر، الكاتبة العمياء، الخرساء والصّماء المرأة المعجزة، تجربة تعادل عظمة مفكر مرموق وفلسفته، إن لم تكن تتجاوزها. ووجدت في معلمتها العمياء والخرساء، التي أطلق عليها بعضهم لقب "معلمة النور" تجربة فذة تدل على عظمة كيان الإنسان الذي تميّزت به امرأة رائعة استطاعت، بفلسفتها وحكمتها، أن تتوغل إلى أعماق عقل وروح تلميذتها هلن كلر. وشاهدت في أولغا سكور، ودوكوفا، السيدة الرّوسية العمياء والصّماء عظمة العقل وحكمة الروح والوعي الكوني.

شاهدت والدة العالم إديسون تسير معه في طريق المعرفة، وتوجهه إلى الغاية العظمى المنطوية في عمقه وعمقها. ووجدت في عمق إنسانية الإنسان "العادي" فلسفة الحياة وحكمة الوجود، وفي نقاء الإنسان البسيط بُعداً فلسفياً عجزت عقول المفكرين والعلماء عن سبر عظمته، والتعبير عنه. وفي صفاء الإنسان المحب والمضحّي، وجدت روح الكون الماثلة في الفعل والسلوك، تماماً كما وجدت في تجربة الإنسان، الذي أدانته الشرائع والقوانين الجائرة وألصقت به تهمة الخروج عن الانتماء إلى الأعراف والتقاليد والطقوس، تجربة دلت على تمخّض داخلي بلغ حدود الحكمة الكونية. وعاينت في تجربة مشاهير العظماء حقيقة تؤكد أنهم استمدوا عظمتهم أو فلسفتهم أو تجربتهم المختبرة من أب مغمور أو من أم مغمورة. وعندئذ، سألت نفسي: ما حقيقة ذلك

الأب وتلك الأم؟ ما حقيقة ذلك الشخص الذي ترك بصماته أو بصماتها على "عظيم مشهور"؟

أدركت أن بساطة الحكمة، وسذاجة العظمة الحقيقية، وإنسانية التجربة الداخلية العميقة، الصامتة والمؤلمة تتجاوز أكثر المبادئ شهرة وأعظمها فلسفة. وعلمت أن التطبيق العملي لصدق داخلي، والتحقيق الواقعي لتجربة ذاتية خاصة، تمخضت عن جوهر إنساني عميق، هو مثال حيّ للفلسفة المعاشة.

هكذا، كنت، وما زلت أتأمل حياة أناس تمثلت أفعالهم وسلوكاتهم في أنبل صورة إنسانية ممكنة.

حاولت، وأنا مستغرق في تأمل حقيقة الفلسفة، أن أتبين المعالم الواضحة التي يحتمل أن تجعل من كل إنسان فيلسوفاً في نطاق عمله وواقعه، وتنأى عن تحديد المفاهيم الفلسفية في أناس يحملون لقباً سوّغته المؤسسات المنهجية والتصنيفية.

أولاً ـ الفلسفة هي الصورة المثلى لكل تفكير نظري وواقعي:

ليست الفلسفة موضوعاً يلقن أو يدرّس في المدارس والجامعة فحسب، بل هي أيضاً حصيلة التفكير الواعي والفعل الواعي. لذا كانت الفلسفة التي تدرّس "ظاهرة" تخص فئة معينة ولا تنسحب على الناس أجمعين. ولما كانت الفلسفة تعني محبة المعرفة والحكمة، فالواجب يقضي أن يتعلم الناس كيف يحبون ليصبحوا حكماء. ولما كانت الحكمة تشمل الفكر والعمل في آن واحد، فإن الفلسفة تمتدّ إلى كل إنسان وهو يتمثل وجوده في ميدان عمله. فالمهندس يصبح فيلسوفاً أو حكيماً، متى تعلم الغاية الإنسانية والكونية في عمله؛ والطبيب يصبح "فيلسوفاً أو حكيماً" متى جعل خدمة الإنسان غايته المنشودة، والعالم يصبح "فيلسوفاً أو حكيماً" متى فهم المبادئ الكونية وسعى إلى تحقيقها في الواقع الطبيعي والإنساني؛ ورجل القانون يصبح "فيلسوفاً أو حكيماً" متى تمثل العدالة في أنصع صورها، وكرّس حياته للدفاع عن الحق، ورأى في انحرافه خطأ يقوّم بالرحمة والمحبة؛ والمدرس يصبح "فيلسوفاً أو حكيماً" متى نفذ إلى وعي طلبته وحرك في كيانهم محبة الناس والمعرفة والحقيقة؛ والعامل، كل عامل يصبح "فيلسوفاً أو حكيماً" متى أتقن عمله وأدرك الغاية الكونية في عمله أو مهنته؛ والسياسي يصبح "فيلسوفاً أو حكيماً" متى رأى في مفهوم السلطة خدمة للآخرين؛ وجميع الناس، في شتى نطاقات أعمالهم ومهنهم، يصبحون "فلاسفة أو حكماء" متى حققوا وعيهم الكوني والإنساني، وشاهدوا الإنسانية كلها في أعمالهم.

تتحقق الفلسفة في هذه المستويات الإنسانية المتنوعة في الوقت الذي يتعلم كل إنسان أن يكون فيلسوفاً، أي مخلصاً لإنسانيته. وعندما تعلم الفلسفة عالمية الحكمة وشمولها في عالم يسوده التنوع، تصبح تطبيقاً عقلياً وواقعياً لمبادئ الإنسان الجوهرية، وسعياً لتحقيق الإنسانية في إطار العمل. وهكذا، يستطيع جميع الناس أن يُبدعوا من أنفسهم فلاسفة إن هم تعلموا وأدركوا الغاية السامية لوجودهم. ولما كان كل ما هو كائن يعمل ولا يوجد ما أو من لا يعمل، فإن الفلسفة تقضي بأن يحقق الإنسان وجوده الفلسفي في مضمار عمله.. فكما أن حكمة الزهرة أو الوردة تتمثل في تقديم الجمال والأريج والشذى؛ وكما أن حكمة الشجرة تتمثل في منح الثمار وجمال الضوء الماثل في أنواع تشتته؛ وكما أن حكمة النحلة تتمثل في عطاء العسل، وحكمة الطائر المغرّد تتمثل في شدو اللحن الجميل، كذلك تتجلى حكمة الكائن البشري في عمله، أي في الإبداع الذي يسمو به إلى ذروة الغاية الفلسفية لعمله، ولئن كانت فلسفة الطبيعة تنحو إلى تزويد كل كائن بموهبة أي بما يلتزم به من فعل فلسفي، لكن الكائن البشري يتطلب

ممارسة الحكمة أي الفلسفة، ويحتاج إلى وجود مرشدين حكماء يعلمونه الحكمة وطريقة تطبيقها في كل فرع من فروع المعرفة والعمل. لذا؛ لا يقتصر تعلّم الفلسفة على وضع منهج ينتسب الإنسان إليه، وتخضع له فئة من الناس يتخرجون وهم مؤهلون بلقب "فيلسوف". والحق، إن هذا التعليم يقضي بمدّه أو توسيعه إلى الفروع العلمية أو الدراسية الأخرى وإلى المعاهد المتنوعة التي سيعمل المتخرجون منها في حقل إعلاء شأن المجتمع، وعندئذ، تتركز قيمة الفلسفة في تبني قاعدة عمل لجميع الدارسين والعاملين، يشيدون عليها مبادئهم الإنسانية. وعلى هذا الأساس، تتجلى الغاية النهائية للمؤسسات التعليمية في تخريج فلاسفة يطبقون حكمتهم في كل فرع من فروع المعرفة، كما يتجلى الهدف الأسمى للمعاهد في تجهيز المجتمع بعمّال فلاسفة يدركون حقيقة واجبهم الإنساني. والحق إن الإنسان لا يشعر بقيمة عمله وعظمته ما لم يكن فيلسوفاً أي حكيماً في الجانب التطبيقي من حياته. هكذا، يصبح الناس فلاسفة أي محبّي الحكمة، ولما كانت الفلسفة نتاج التفكير الواعي، وتأبى أن تكون موضوعاً يدرّس للخاصّة، أو خاصة ملصقة بمن يدرسها فقط كمنهج فكري مستقل، فإنها تبقى، في إطارها الضيّق، ظاهرة لا تتّسع لتشمل جميع الناس، وبالتالي، تفقد الحكمة التي تهدف إلى تحقيقها.

في هذا المنظور، يمكنني أن أقول: إن تحديد الفلسفة بمنهج يدرّس قضية يجعلها هذا المنهج سجينة نطاقه الضيق. وكما نرى، تخضع المنهجية الفلسفية لأمور عديدة نذكر بعضها:

أ ـ حصر القيمة الفلسفية في فئة معينة من الناس.

ب ـ تحديد التفسير الفلسفي بتلك الفئة الخاصة.

ج ـ خلق طبقة فكرية تدعو ذوي "التفكير الفلسفي المنهجي" إلى وضع أنفسهم في بداية الترتيب التسلسلي أو الهرمي للفكر الإنساني.

ولا نبالغ في قولنا إن هذا التسلسل الرتبي يُحتمل أن يؤدي إلى تقسيم المجتمع وفق نظام فكري منهجي يتسلم فيه "الفلاسفة المنهجيون" مرتبة الرأس، ويمثل فيه العمال والمهنيون وغيرهم مرتبة الأطراف السفلى التي تعجز عن القيام بعملية التفكير. وعلاوة على ذلك، يُحتمل أن يؤدي التسلسل الرتبي إلى وجود فئة منبوذة، غير قادرة على التفكير أو محرومة منه، على غرار ما حدث أو يحدث في بعض الشعوب.

د ـ خلق فئة من السفسطائيين الذين يغالطون الحكمة بسبب ادعائهم التفلسف. لقد نبّه سقراط إلى الخطر الناتج من أمثال أولئك السفسطائيين الذين يتلاعبون بالألفاظ الغامضة بأسلوب بياني ولغوي رائع ومنمق، يؤثر في عواطف الناس المنفعلة ويلقح أفكارهم بمنهج يتميز بظاهر الفلسفة وباطن الزيف.

هـ ـ تشكيل فئة من المدرسين المنهجيين القادرين على القيام بأداء مهمة التدريس، إنما يعجزون عن تطبيق المبادئ التي يعلمونها. فهم يرددون أقوالاً أو عبارات، ويتحدثون عن مقولات وآراء فلسفية لا تشكل قضية هامة في حياتهم، ولا تضيف المعنى والقيمة لحياتهم. إنهم يعلمون الفلسفة دون أن يكونوا فلاسفة. وقد تتميز غالبيتهم بكليّة تنأى بهم عن أن تكون على وفاق مع الفلسفة والحكمة. هذا، لأن الفلسفة ليست مجموعة كلمات تصاغ بأسلوب سفسطائي أو كليي. والحق إن تدريس الفلسفة بهدف الطريقة يجرد مدرّسيها من قيمة العمل. وإذا ما تجردوا من فلسفة العمل تجردوا أيضاً من الحكمة. وعلى هذا الأساس لا تشكل المعرفة وحدها حكمة "معاشة ومتحققة" ما لم تكن قابلة للتطبيق.

د ـ خلق تيار فكري يناهض الفلسفة ويتهمها بالغموض والغيبية، وقد يؤدي هذا التيار الفكري إلى اعتبار الفلسفة تعقيداً نفسياً لا يحمل في مضمونه قيمة لأنه لا يتصل بالواقع العملي أو الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي بصلة. إضافة إلى ذلك، قد يحمل

هذا التيار الفكري في تضاعيفه الهزء والسخرية.

ز ـ خلق معارضة فكرية، أو تقليدية أو طقسية تتهم الفلسفة بأنها خروج عن مجموعة القواعد التي تشكل الأعراف والتقاليد التي اعتاد عليها الناس. والحق إن هذه المعارضة تنظر إلى الفلسفة بأنها إغراق في الإلحاد ودعوة إلى العقلانية الداعية إلى دحض مفاهيم الإيمان والعقيدة.

ثانياً ـ الحكمة ـ صوفيا، والفلسفة ـ فيلوصوفيا:

تعد الفلسفة محبة الحكمة، وتعد الحكمة وعياً كيانياً. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نميز بين الفلسفة، بما هي محبة الحكمة، وبين الحكمة ذاتها، بما هي الوعي ذاته.

في الفلسفة، نجد اختلافاً بين محب الحكمة والحكيم. وفي صوفيا ـ الحكمة، نجد تآلف الحكيم مع حقيقة الحكمة.

في البدء كانت الحكمة ـ صوفيا، وكان الإنسان الروحي الأول حكيماً ملمّاً بقوانين الكون ومدركاً لحقيقة وجوده.

تراجعت صوفيا ـ الحكمة لتصبح فلسفة، أي محبة الحكمة. وعقب هذا التراجع تراجع آخر تمثل في تقهقر الفلسفة، بوصفها محبة الحكمة، إلى التقاليد والطقوس والشعائر بأنواعها. عندما نتفهم حقيقة صوفيا ـ الحكمة وفيلو صوفيا ـ محبة الحكمة، ندرك أن المدارس الفلسفية لم تأخذ بحقيقة صوفيا ـ الحكمة، فأهملت الحقيقة الجوهرية، وانتقلت إلى الأعراض والظواهر. وإن ما نجده في غالبية تعاليم المؤسسات الفلسفية المنهجية يشير إلى خروج عن الحكمة ذاتها. وعلى هذا الأساس، لم يعد مدرس الفلسفة حكيماً، بل أصبح معلماً ـ مذكراً بالحكمة، أي محباً لها. ولما كان التراجع الثاني قد أحدث تحولاً من الفلسفة إلى التقاليد والشعائر فقد أضاع نصير أو مؤيد المؤسسات المنهجية القيمة الجوهرية التي يدرسها أو يدرّسها، وفقد المحبة التي كان السابقون يكنّونها للحكمة، الأمر الذي يُبطل العلامة الضمنية بين المدرّس والحكمة. لقد فقدت الفلسفة أهم مزاياها الماثلة في المحبة والتطبيق.

عندما نتعمق في فهم الحكمة، ندرك أن عدداً كبيراً من أبناء الناس الحكماء يتميزون عن معلمي الفلسفة الذين ينتسبون إلى المؤسسات الفلسفية المنهجية. ولما كانت الحكمة تعني الوعي الذي يصلنا بالقوانين الكونية، والطبيعة والإنسانية، فإن غالبية العلماء الإنسانيين، يتصفون بالحكمة البدئية ويطبقونها في تجاربهم العلمية. ولما كان العلم، لكونه معرفة، عنصراً أساسياً في الحكمة، فإن العلم الحديث، في صورته الإنسانية، بدأ رحلة عودته إلى الحكمة.

هكذا نرى أن صوفيا ـ الحكمة تقيم أساسها على المبادئ الثلاثة التالية:

١ ـ محبة الإنسانية جمعاء بغض النظر عن الجنس واللون والعقيدة.

٢ ـ توحيد نطاقات الفكر الإنساني كلها في دراسة مقارنة للدين والفلسفة والعلم.

٣ ـ تعمق في دراسة القوانين والأسرار الكونية والإنسانية والولوج إلى جوهرها وسرّيتها.

يُعد حكيماً كل إنسان بلغت محبته للحكمة مستوى يحقق فيه محبته للبشرية جمعاء، ويوحّد نطاقات التفكير الإنساني المتناقضة بظاهرها، ويتعمق في فهم الأسرار الكونية والإنسانية. ثمة سرّية عميقة في الحكمة، نجدها في اقتران العلم والحكمة. والحق إن المستنيرين وحدهم مؤهلون للولوج إلى المستوى الثالث للحكمة، الممثل في معرفة الحقائق المرموز إليها بالأسرار. ففي معرفتها يتآلف الصوفي ـ الحكمي ويتسلم أعلى درجاتها. ولما كانت فروع المعرفة كلها مهيأة لأن تبلغ هذه المعرفة السّرانية متى حققت غايتها العظمى، فإن الدراسة الفلسفية، أو

تحقيق الحكمة، أو محبة الحكمة لا تعد دراسة أو تحقيقاً يتصلان بمنهج معيّن، بل دراسة كاملة ومعمقة لجميع العلوم والفنون والآداب. هكذا، نخلص إلى النتيجة التالية:

تتدرج الحكمة، بمفهومها المطلق، في تطورها الهابط، في مستويات ثلاثة:

أ ـ الحكمة السامية المطلقة أو الوعي الكوني، أو الحقيقة المطلقة السامية.

ب ـ الحكمة البدئية التي هي حكمة الإنسان البدئي الروحي الذي كان، عبر حكمته، على صلة مع الحكمة المطلقة السامية... الإنسان الذي كان يعرف أن العالم المادي حضور أو تجلٍّ للعالم الروحي، ويمارس فيه سموه الروحي.

ج ـ محبة الحكمة التي هي المستوى الذي تراجعت إليه الحكمة البدئية عن علاقتها الوثيقة مع الحكمة الكونية أو الوعي الكوني. وفي هذا المستوى، أصبح الإنسان محباً للحكمة، ولم يعد حكيماً. إنه يبحث عن الحكمة المنطوية والكامنة في الحياة. وفي هذا التراجع، يسعى العقل إلى المعرفة عن طريق التجربة والاختبار، فيخطئ ويصيب في عالم الثنائية والتنوع.

ثالثاً ـ التساؤل الفلسفي:

يتمثل وجود الإنسان على مستوى من مستويات الوجود، هو مستوى كوكب الأرض، في تساؤل فلسفي يطرح ذاته على عقول جميع الناس. والحق إن هذا التساؤل الفلسفي، الذي يشمل "كيف" الوجود و"لماذا" الوجود، قضية أو مقولة تشترك، في مفهومها، العقول البشرية كلها. وفي يقيني، أن هذا التساؤل يخرج عن كونه منهجاً يعلَّم أو يدرَّس لأنه قضية حياتية ووجودية ملازمة لوجود الإنسان. ثمة أجواء عميقة الأغوار تمتد أمام الإنسان وتبلغ اللانهاية؛ وثمة كون يدعوه إلى تمثله بوصفه حقيقة منطوية فيه؛ وثمة وجود يدعوه إلى فهم أسراره. وهكذا يعد التساؤل الفلسفي "مثالاً" يحمل في ثناياه قضية الوجود.

عندما نتعمق في فهم هذا التساؤل الفلسفي نتأكد من أنه يحتوي، في ذاته، حقيقة تشتمل على مستويات ثلاثة:

١ ـ الشعور الكامل بالوجود.

٢ ـ التجربة النفسية أو الروحية الداخلية التي تؤدي إلى وعي كوني، وتشير إلى تحقيق الحدس أو الشعور الكامل بالوجود.

٣ ـ العرفان الذي هو علم بأسرار الإنسان والكون.

ينضوي المستوى الأول تحت مقولة مفهوم العقل العام الذي يُسهم فيه جميع الناس الذين يتساءلون عن حقيقة وجودهم. والحق إن هذا المستوى يتمثل في شعور أو حدْس كامل بالوجود، هو حدْس داخلي يتجلى في إحساس بأهمية الكينونة وعظمتها وعندما نحاول أن نفهم هذا الشعور، أو الحدس الداخلي، نجد أنه يساوي، في قيمته الفهم العميق الذي يتمتع به الحكيم ـ العالم وهو يغوص إلى أعماق القوانين الكونية، ومع ذلك، يظل هذا الشعور مجرد حدس يحفل بالتأكيد واليقين اللذين يؤمن بهما العالِم ـ الحكيم، ويأبى التعبير عن ذاته بصورة فكرية ومنطقية.

تتمثل أهمية الفلسفة في رفع مستوى الحدس والسمو بالشعور، وتهدف إلى توجيهه إلى غاية عظمى يسعى إليها الإنسان في حياته. والحق إن توجيه الشعور أو الحدس العام المشترك بين جميع الناس يتحقق في صياغات أخلاقية، مثالية وتطبيقية تساعد الإنسان على تبني غايات إنسانية وكونية سامية تتميز بوعي كلي يوضع موضع التنفيذ دون أن يعاني "غيبة" التخيل الذي يشير إلى غياب العقل عن نطاق معرفة الحقيقة وتصورها وفهمها.

ينضوي المستوى الثاني تحت مقولة التجربة الروحية العميقة التي يحدثنا عنها الراؤون الذين يستغرقون في عمق كيانهم على

نحو اتحاد مع الحقيقة السامية ومع أنفسهم. ولئن كنّا نطلق أسماء عديدة على مجموعة القائمين بهذه التجربة الروحية الاستغراقية، لكننا نجد فيهم أناساً يحققون أسمى المبادئ الخلقية، والإنسانية والفلسفية والكونية. إنهم حكماء، بلغوا حدّ الرؤية وتوحّدوا مع كل ما هو كائن. والحق إن واحدية الذين استغرقوا في حياة تأملية، إنسانية وكونية تشير لا إلى كائن تفرّد بصفات، هي صفات ذاتية، بل إلى وعي كوني، شمولي وإنساني هو رؤية كلية يرى الإنسان ذاته واحداً مع كل كيان ووجود. وعلى هذا الأساس، نعتبر التأمليين أو الإشراقيين فلاسفة الفلاسفة، وآباء الفلسفة.. إنهم رموز التأويل الممثلة في أسرار كونية.

ينتمي المستوى الثالث إلى الوحدة الجوهرية المتمثلة في تكامل العمل والحكمة. ويتحقق هذا المستوى الثالث في رؤيا الحكماء الذين أدركوا سرّ الوجود والكون في التأمل والاستغراق، وفي رؤيا "العلماء ـ الحكماء" الذين وصفوا حكمة الحكماء الصافية في صيغة التجربة والاختبار لكي يستنبطوا أو يستدلوا إلى القوانين التي تتحدث عنها الحكمة. والحق إن ما نجده في العلم الإنساني الحديث من تجربة روحية، تعادل، في أهميتها، تجربة الحكماء، دليل على أن العلم، وهو الحكمة الموضوعة موضع التجربة، نتاج وعي كوني يتجلى في "ترميز" الأسرار الكونية، ووضعها في صيغ عقلية. في هذا المستوى، نخلص إلى النتائج التالية:

١ ـ رفع العقل المشدود إلى الدماغ إلى مستوى العقل الفوقي، أي المستنير، وإدراك أو تصور الوعي الكوني.

٢ ـ رؤية المتافيزياء في الفيزياء، والفيزياء في المتافيزياء.

٣ ـ الإشارة إلى أن العلماء الإنسانيين المحدثين هم الفلاسفة الحقيقيون.

تشير النقطة الأولى إلى حقيقة ذكرتها الحكمة الشرقية، تتجلى في وجود العقل المتصل بالدماغ والعقل الفوقي ـ المستنير المتصل بالروح أو بالوعي الكوني. ومن جانبنا، نرى أنه يمكننا أن نوضح مفهوم العقل الفوقي ـ المستنير كما يلي:

أ ـ هو العقل الذي يصبح قادراً على تمثّل الوعي الكوني على نحو يصبح فيه مترو ضاً، ويتجاوز المعلومات التي صنّفها في الدماغ واختزنها فيه. هو العقل الذي يصوغ الحقيقة برموز تروضه، أي بعد تمثله للوعي الكوني. وفي سبيل الوضوح، أتحدث عن عالم الرياضيات الذي يقيس أبعاد الكون وهو جالس في غرفته.

ب ـ هو الطاقة الروحية التي تفعل في الإنسان من خلال النفس، أي الجملة العصبية، أو من خلال مراكز الطاقة، وذلك لكي يتبيّن العقل، الذي هو أداة الروح، حقيقة الكون والحياة.

يشير البند الثاني إلى وحدة الفيزياء والمتافيزياء. وعلى هذا الأساس، لا تعد المتافيزياء وجوداً يقع إلى ما بعد أو ما وراء الفيزياء، بل تعد الفيزياء التي ترتقي إلى مثالها وسريتها. والحق إن رؤية المتافيزياء في الفيزياء حقيقة تشير إلى تجسيد قوانين ومبادئ الكون في الفيزياء، تماماً كما تشير إلى تجلي الطاقة في الكتلة، وكما تشير إلى أن العقل المشدود إلى الدماغ قد أصبح عقلاً فوقياً ـ مستنيراً قادراً على تصوّر الأسرار التي تنكشف للطاقة الروحية وحدها، وهذا يعني أن "العلماء ـ الحكماء" قادرون على صياغة المتافيزياء في صياغاتها ومعادلاتها الفيزيائية، تماماً كما يصوغ علماء الرياضيات الأبعاد الكونية برموز رياضية. وهكذا، يرى "العلماء ـ الحكماء" الأسرار الكونية وقوانينها في الأسرار الأرضية.

تشير النقطة الثالثة إلى أن الفلسفة التي يعتمدها "العلماء ـ الحكماء" حكمة لا تنضوي تحت سلطة المؤسسات الفلسفية المنهجية

التقليدية، وذلك لأنهم فلاسفة حقيقيون. وعلى هذا الأساس، نقول: إن العلم الإنساني الحديث والحكمة القديمة هما فلسفة هذا العصر التي تبحث عن طريق العودة إلى صوفيا ـ الحكمة البدئية.

رابعاً ـ الفلسفة والعلم الإنساني

في البدء كانت الحكمة السامية، أي ثيوصوفيا. وفي بدء الزمان الأرضي، كانت الحكمة أي صوفيا، في البدء الكوني والبدء الزماني كانت الواحدية، المتكاملة في كيانها. وقد تراجعت "صوفيا" أي الحكمة إلى "فيلو صوفيا" أي محبة الحكمة المعروفة بالفلسفة.. تراجعت الأحادية إلى الثنائية، أي تراجعت الروح إلى العقل، سيد الوجود المادي وأداة الروح. وبدأ العقل تجربته الاختبارية من خلال الثنائية، فعرف الخطأ والصواب، ولم يعد الإنسان حكيماً بل محباً للحكمة، وتراجعت الفلسفة، فتراجع العقل معها إلى التعددية والتنوع. وعندئذ، أقام العقل تجربته على التعددية الطبيعية، والاجتماعية، والفكرية، والطقسية، والشعائرية، والعقائدية والمذهبية... وتعرّض العقل للتشتت والضياع في الكثرة.

بدأ الفعل يبحث عن الحكمة التي أضاعها.. ثار على معطيات التعددية وعلى الثنائية الظاهرية، وسعى إلى إدراك الوحدة الباطنية المستترة. وبدأ العقل، من خلال تجربته العلمية، استشفاف الحيثية الواحدة الكائنة في الوجود. لذا؛ عاد العلم، في صياغته الحديثة، وفي ما توصل إليه من فهم الحقيقة الجوهرية المستترة، إلى الحكمة. وتخلى العلم عن الفلسفة، أي عن محبة الحكمة، ليعود إلى الحكمة، وبدأ بحثه عن الأحادية في تجربته، وعن الجوهر الواحد والكلي في مبادئه. وأخذت تستعيد مجدها السابق وحقيقتها المتداعية، فتمثلت في العلم الإنساني الحديث. وهكذا، يكون العلم، في واقعه الحالي، عودة إلى الحكمة، صوفيا، وبحثاً عن الحكمة الكونية ـ ثيوصوفيا، وتعبيراً واضحاً وصريحاً عن الحكمة القويمة، وتوجهاً إلى الشمول والكل.

خامساً ـ الفلسفة نتاج التفكير الواعي:

عندما أتساءل عن حقيقة التفكير، أتوصل إلى نتيجة واحدة هي أن التفكير جوهر ملازم للإنسان، وليس هو صفة مضافة إليه. لذا؛ لا أستطيع أن أقول بأنني أنال "لقب" مفكر أو أنعت بـ "مزية" التفكير عندما أحصل على شهادة تؤهلني لأن أكون مفكراً، أو عندما أؤلف كتاباً في موضوع معين يجعلني كفؤاً لأن أتميز بصفة التفكير. ولما كان التفكير قد توضح في الإنسان بعد أن بلغت الخصائص العقلية الأولى، التي كانت منطوية في المادة الحية الأولى، حدها الأقصى في التعقيد الدفاعي، فإن الإنسان، كل إنسان، أصبح كائناً مفكراً. وعلى هذا الأساس، نستطيع أن نتحدث عن الإنسان الفيلسوف الذي يفكر، والكائن المفكر الذي يحب الحكمة. والحق إن كل إنسان، مهما بلغت درجة تفكيره، يجب أن يعرف حقيقة وجوده، ويدرك الحكمة الكامنة في الوجود. وهكذا، يتنوع أسلوب التفكير.

ولئن كانت حقيقة التفكير تعني حقيقة الفلسفة، أي محبة الحكمة، فلأن التفكير الإنساني والفلسفة الإنسانية يعتمدان على قاعدتين أو أساسين هما:

١ ـ تنوع التفكير الفلسفي أو الفكري.

٢ ـ تدرج التفكير الفلسفي.

في القاعدة الأولى، نجد فلاسفة أجلاء بين الشعراء الكبار، والرسامين العظماء، والأدباء المرموقين، والموسيقيين الأفذاذ، والاقتصاديين الرائعين، وعلماء الاجتماع المصلحين، وعلماء النفس الإبداعيين، والأخلاقيين البسطاء الأنقياء، والعلماء ـ الحكماء المثاليين... جميعهم عبروا عن تفكير واع.

في القاعدة الثانية، نتلمس الطريق إلى عقول الناس ونحدس مستوى وعيهم المتنامي. نجد بينهم البسيط الذي يعبّر، بروعة بساطته، عن عمق سر وجوده، ويمثل، ببساطته الصافية، عظمة المشاهير من الفلاسفة. ونجد بينهم العظيم الذي يعبر عن حقيقة وجوده

بالمعية أخاذة.. ونجد بينهم المفكر الذي يزيد الفكر تعقيداً، ويتميز بقوة وعمق منطقه.

عندما نطرح قضية الفلسفة على هذا الصعيد، نعلم أنها نتاج التفكير السليم أو العقل الواعي الذي نتلمسه في التعابير الإنسانية العديدة التي تتألق بالحكمة، وتعبر عن ذاتها بأساليب عديدة ومتنوعة. إضافة إلى علمنا هذا، ندرك أن الفلسفة، وعيٌ متنام عند جميع الناس، يتدرج من مجرد التساؤل الفلسفي إلى الشعور أو الحدس بسلسلة الوجود الكبرى، لتبلغ عمق سرّية الوجود الكوني والإنساني والطبيعي.

سادساً ـ الفلسفة والرمزية الأسطورية

تشير الدراسة إلى قدرتنا على التمييز بين الخرافة والأسطورة. فالخرافة حكاية متخيلة ومبتدعة لا تمت إلى الحقيقة أو الواقع بصلة. أما الأسطورة فتتمثل في حكمة الأقدمين السابقة للمنهجية الفلسفية، والمعبّر عنها بالرمز.. الأسطورة هي لاهوت الأقدمين. وإذا كانت الأسطورة حكمة صيغت بقالب الرمز، فلا بدّ وأن تحمل سرّاً في عمقها ومضمونها، يتجاوز الفلسفة المطروحة على مستويات عديدة ممنهجة. لذا؛ يمكننا أن نقول: لما كانت الأسطورة تتجاوز التعددية المنهجية، فإنها حكمة واحدة في أصقاع العالم كله، وتشترك في المضمون الواحد، والحكمة الواحدة، والمغزى الواحد، والرواية المتقاربة في السّرد. وعلى غير ذلك، يمكننا أن نقول: إن الفلسفات تختلف في مضامينها وتطبيقاتها أكثر مما تختلف الأساطير. لذا؛ نجد في باطن الرموز الأسطورية حقيقة كونية واحدة، أو أسطورة كلية شاملة، قابلة للصياغة والتعبير في حكمة واحدة. ولما كانت الفلسفة قد استغرقت ذاتها في الثنائية والتعددية الطبيعية، والاجتماعية، والطقسية والعقائدية، فإنها لا تتميز بخلفية واحدة أو مضمون واحد.

تشير الحقيقة الأسطورية إلى أن الرمزية التي صيغت بها والسرية التي تغلفت فيها لا تزالان قائمتين في باطن الفلسفات العديدة، واللاهوت في صورته المثلى. وعندما نتعمق في دراسة بدايات التكوين أو النشوء، أو قصة الخلق أو الفيض، وظهور الإنسان، نجد أن ما جاء في كتب اللاهوت لا يخرج عن نطاق الصور التي رسمتها الأساطير. وإذا توخّينا الشجاعة الأدبية والفكرية، صرّحنا بأن تراجع الفلسفة عن رمزية الأسطورة وسرّيتها أدى إلى ضياع الفكر الإنساني وتشتته. وبالفعل، تدفعني حماستي إلى القول: إن العودة إلى سرّية الأسطورة، وليس إلى رمزيتها فقط قضية تجعلنا نتعرّف إلى أصول الفلسفة. وعلى هذا الأساس، أحب أن أنبّه الدارسين، الذين غامروا في حقل دراسة الأسطورة، إلى تجاوز رمزيتها إلى سرّيتها. والحق إن بقاءهم في نطاق الرمزية أمر يسيء إلى حقيقتها، ويؤدي إلى تقليص قيمتها وأهميتها. ويمكنني أن أضيف، فأقول: إن تأرجحهم في نطاق الرمزية يعني السقوط إلى الطقسية العقائدية من جديد، وإلى الفلسفة التي ضاعت في معارج العقل وهو يعبرُ متاهة الوجود المعبّر عنها باللابرينيت اليوناني والتيه السيناني.

في سرّية الأسطورة، تبلغ الفلسفة، وهي محبة الحكمة، ذروتها لتعانق صوفيا، أي الحكمة البدئية. وفي الأسطورة، نجد ينابيع الفكر الإنساني المتنوعة في رمزيتها والمتوحدة في جوهرها. ثمة قصة واحدة للطوفان، ورؤية واحدة متعددة الرموز للخلق والتكوين، وخلفية واحدة لوجود الإنسان. والحق يقال: إن الأسطورة تعبير حقيقي للفكر الإنساني، وذلك لاعتمادها على الرمز أكثر من اعتمادها على اللغة. وهذا يعني أن رمزية الأسطورة العالمية، الشاملة والكونية لغة ألفتها عقول الباحثين والدارسين. لذا؛ كانت أقرب إلى المصدر العقلي الذي تشترك فيه جميع الشعوب. ويؤسفني أن أقول: إن عجز المتفلسفين، من معلمي المناهج الفلسفية وغيرهم من العقائديين الذين امتهنوا السفسطائية. وتدريس مناهج تنأى عن جوهر الحقيقة الإنسانية، قضية أدت إلى استبعاد الأسطورة عن الفكر الفلسفي، وإضاعة القيمة الفلسفية للأسطورة.

سابعاً ـ الفلسفة والتجربة الداخلية العميقة

تتمثل لقاءاتي مع أناس عظماء في الإشراق الذي عاينت، من خلاله، التجربة الفلسفية العميقة التي اختبروها في داخلهم. فقد وجدت في تجربتهم القدرة النفسية والروحية والعقلية على تطبيق المبادئ التي تمخضت عنها تجربتهم الفذّة والرائعة، فقد استطاعوا، وهم يحيون اختبارهم النفسي الداخلي، أن يبدعوا من أنفسهم عظماء حقيقيين يعيشون حياتهم الجديدة المنبثقة من شعور أو حدس عميق بالحقيقة. إنهم عاينوا أنفسهم كما هم في واقعها، وعدّلوا أنفسهم كما يجب أن تكون، وفي معاينتهم، اغتربوا عن أنفسهم، وانقسموا في ذاتهم، ورفضوا واقعها المعيشي والحياتي، وفي تعديلهم، عادوا إلى أنفسهم متكاملين ومنسجمين.هكذا، رأيتهم فلاسفة عظماء، وحكماء اختبروا حقيقة الحياة، وتسنّموا ذروة المعرفة الداخلية المعبر عنها بشعور عميق بالحقيقة والرؤية الكونية والروحية.

تشير التجربة الداخلية العميقة إلى إدراك ما ينطوي في باطن الإنسان والوجود من وعي وحكمة وحقيقة. ثمة تجربة أخلاقية ووجدانية تتمثل في السعي المتواصل والتعديل الدائم لما يجب أن يكون عليه الإنسان. والحق إن نوراً داخلياً ينبثق داخل من يعاني تجربة نفسية فذّة، ويلقي بشعاعه على المراحل التي يمرّ بها، ليطوّر نفسه، يعدّلها ويبلغ أسمى درجات الشعور بالوجود... هي تجربة التحول الداخلي.

أدركت أن أمثال أولئك العظماء ـ البسطاء يرفضون العيش في الأبراج العاجية، ويفضلون البقاء في الظل، ويتجنبون الأضواء الباهرة التي غالباً ما تكون رغبة ملحة لإظهار مركزية الأنا، والتعبير عن عقدة العظمة الناجمة عن عقدة النقص. لقد أدرك هؤلاء الحكمة المضمونة في وجودهم، والغاية العظمى التي يعملون على تحقيقها، وفهموا أن الحياة النقية الصافية قائمة على مبادئ وقواعد مثالية اختبروها وهم يعانون مأساة الاغتراب الروحي والنفسي والعقلي، ويتيقنون من أن تجربتهم المختبرة هي الطريق المستقيم الذي يؤدي بهم إلى الغاية المنشودة، وإلى تطبيق القانون الكوني المنطوي في داخلهم. والحق إن من يختبر هذه التجربة الداخلية العميقة، يختبر، في آن واحد، الشمول والكونية، والمثل التي يشاهد ظلالها، ويبحث عن وجودها.

تشير البساطة التي يتميز بها كل من يختبر تجربة داخلية، أي تحول داخلي، إلى انبثاق شخصية جديدة، هي إنسان جديد، كما تشير إلى وجود قدرة فاعلة تتجاوز كل ما أتت به المؤسسات المنهجية من شروح وتعليقات ودراسات. والحق إن هذه البساطة تسمو على العظمة الظاهرية التي يتراءى بها أصحاب المناهج الفكرية أياً كان نوعها. وتستطيع هذه البساطة، التي هي جوهر غير قابل للانقسام، أن تعبر عن شعور عميق يعجز عن إدراكه الفكر المنهجي.

رأيت في تجربة الموسيقيين الذين بلغوا أعلى درجات الانسجام الداخلي والكوني، وفي المسلكين والأنقياء الصادقين، وفي المتأملين الصامتين المتكاملين في ذواتهم، وفي المسالمين المثاليين، أناساً يختبرون في داخلهم، في عالم صمتهم وسكينتهم ـ وفي السكينة تتفتح الطاقة الداخلية ـ ما عجزت عن اختباره المؤسسات المنهجية الفكرية.

في هذه الرؤيا، عاينت كل من عاش تجربته واختبرها بحكمة لا تبارى، ورأيت الفلاسفة الحقيقيين الذين لم تذكرهم كتب الفلسفة أو ضمّنتهم في نطاق برامجها ومناهجها. وتعلمت من أولئك الفلاسفة الإنسانيين الأخلاق المعاشة والمحققة والفلسفة المطبقة بأنصع صورها. في هذه الرؤيا، علمت أن الفلسفة هي الحكمة التي يبلغها كل من اختبر تجربة الحياة، بأنواعها وتعدداتها. في هذه الرؤيا، شاهدت في الفلسفة ذلك الجوهر الذي يدخل نطاق كل علم ومعرفة، كل عمل وكل ما هو موجود.

□□

صور من الأدب النسوي العربي

نجاح إبراهيم

ذاتَ مقالةٍ صغيرةٍ، كبيرةَ في مغزاها، لكاتبٍ أعرفهُ، عُنونت بـ: "كتبٌ وخبزٌ ونساء" يقارنُ فيها بينَ المرأةَ والكتاب، ليعلنَ عن الشّبه بينهما، يقول، وأنا أقتطعُ جزءاً منها:

" هناكَ نساءٌ تبدو على كثيرِ ملاحة، وما إن تُخالطها حتّى تتوه في غنى، وعديد قراءاتِك لما بين كلماتِها، خلفَ سطورها، وعلى ضفافِ معانيها، وينتابكَ شعورٌ أنّك لن تُنجز ما حييتَ قراءتَها، وكذلك في الكتب، من الكتبِ ما تقرؤه من عنوانه، وتصلك فورَ التقائِك به، ومشافهته، وفي النّساء هذا، ومن الكتب ما لا يشكّل عنوانه سوى عتبةَ ومدخل أوليّين إلى مجاهِيل عوالمه، ومتنوع فصوله، وفي النّساء هكذا."

من هذا المقطع، أندفعُ في كتابةِ مدخلٍ عن النّساء، اللّواتي اتسعتَ الكتبُ لذكرهنّ وتخليدهنّ، من خلال إبداعهنّ وليس جمالهنّ، ولا أذكر أنّ من الكتبَ ما يضيقُ عن وصفِ مهوى قرط امرأة.

فالمرأة المبدعة في الألفيّة الثّالثة، وأخصّ مبدعتي دراستي وكثيراتٍ ممن لم يُتح لي الوقتَ للكتابةَ عنهن، وإن كنتُ تقصّيتُ أثر إبداعهنّ، وكنّ قد خلقنَ عوالم ذواتهن بذاتهن، من ذاتهن، وأعلنّ عصياناً وتمرداً، على كثيرِ مما كانتَ المرأةَ الكاتبةَ لا تستطيعُ تجاوزه لأسبابٍ قد لا تخفى على أحد، التّمرد جاء على الفكرة، واللغةَ التي كان فيها من التّكرار ما يجعلُ المللُ يسودُ، فخلقنَ لغةً مجنونةً وكذا الإبداع يكون جنوناً.

واشتغلنَ على حياكةَ حلمهنّ على التّفرد، فجاءتَ كتابتهن "أرقاً على أرق، ومثلهن تأرّق" ومن مكونات كتابتهن الوعي، والثّقافة، والخبرة، والموهبة، فالخيال الجّامح، إضافةً إلى مكوّن هام هو اختراقهنّ الأسطورة، والاستفادة من الموروث، الموروث الدّيني البيئيّ الاجتماعيّ حيث تفتح المبدعةُ صُبحاً من دجاه يناسبُ العصرَ الذي تحياه.

واللافتَ أيضاً تعمّقها بالتاريخ حيث تدخلهُ بجرأةٍ وكأنّها منذ عقودٍ نابضة بإيقاعاتها البربريّة يدوّي صوتهُ العميق في داخلها تهجسُ بظمئها هذا الجحيم اللامنتهي.

هي المبدعةَ التي لا ترتوي ليكون لحبرها طعمٌ آخر، ولبياض ورقها لونٌ آخر، فما عادتَ الكتابةَ الخاصّةَ بها تعنيها، تلك التي تحيط بجسدها وبيتها الصّغير وأسرتها، وهمومها الصّغيرة أرادتَ صعوداً شاقاً ، أرادتَ فتحاً ، اقتحاماً، حفراً في الصّلد، أرادتَ أن يحفّ بها الإبداع عن جدارة تماماً كما عرّفه كولن ويلسن حين قال: " إن الإبداع يُشبه بحدّ ذاته عمليّة صعود شاقة لجبلٍ كبيرٍ وهذا الجبل لا يصعدهُ إلا من يمتلكُ القوّة

والجّلد في حين يتساقطُ الضّعفاء على سفحهِ، وهؤلاء الكتّاب الذين يستطيعون تسلّق الجبل هم وحدهم الكتّاب المبدعون الجيّدون."

لهذا فالمرأة في إبداعها خلعت لبوس همومها الصّغيرة، إذا ما قيست بالهموم العامّة، في زمنٍ ما أكثر همومه وما أطغاها، فتعلمت ولأنّها أرادت أن تُبدع، أن تصعّد الألم الخاص إلى ألم عام، رغم عدم إنكارها ذاتها ودورها، فهي إحدى ضفتيّ الوجود، فأيقنت أنّ الإنسان في داخلها إنسانٌ توّاقٌ إلى ما يريد أن يكون، لا إلى ما يرادُ له أن يكون.

لهذا انطلقت المرأةُ في إبداعها من بيئتها، تكشفُ أسرارها وخباياها، وتنفضُ الغبار عن تاريخها وشخوصها بمفرداتِ إبداعها، مما حولها تعمّد كلّ هؤلاء برائحةِ الحضور بعد أن تحفر في رقعةِ حضورهم وتُخرجَهم، وهذا ما اشترطه زكريا تامر إذ قال :" على الكاتب المتفرّد أن يكون كالخلد يختار رقعةً من الأرض ويحفرُ فيها عميقاً."

فما بالك لو كان الحفرُ في بيئة الكاتب ذاتها، يُرينا ما خفيَ، متكئاً على الأسطورة والتّاريخ واللغة والفكرة المُدهشة، وهذا شأن المبدعتين اللتين اخترتُ دراستهما، انتقيتهما من بيئتين مختلفتين، هذا الانتقاء أيقظ البيئة البدويّة والسّاحلية لتتقاطعَ مفرداتُ الإبداع لديهما، وكأنّ الحامل الأساسيّ، اللغة الشّعريّة المترفة التي يخالُ المتلقي أنّه أعزلُ من شدّة نهارها وأبكمُ أمامَ ضوئها وضائعٌ في غابات اشتقاقاتها.

وكذلك توظيفُ آلهةِ البيئة الموجودة كالبحر، نهرُ الفرات الذي يشقّ البادية كلّه، ورجومُ البادية وجنّها وكائناتها، فلستُ أدري من اختار الآخر بادئ الأمر، هما اختارتا بيئتهما فصنعتا منها عوالم تدار إليها الرؤوس؟ أم أن البيئة اختارتهما فنصبتهما ملكتين عليها؟!..

إضافةً إلى توظيف أسطورة كلّ منهما، والخرافة التي تمتُّ بصلةٍ لمنبتها لما لتلك البيئتين المختلفتين من عوالم تنبضُ بها، حتّى ليكادُ المرءُ يتخيّل أنّها خرجت منها للتوّ، وها هما الكاتبتان تستخدمانها وتوظفانها لمصلحة العمل والفكرة الأساسيّة، حتّى لكأنّ الأسطورة تتواطأ مع أعمالهما وتراودهما كما تراود المؤمن فتنة أو خطيئة، فتهزّه، تربكهُ، إمّا لتغويه أو لتبكيه.

" جنّية البادية"

لينا هويان الحسن

روائيّة سوريّة، روايتها " بنات نعش" ، تفتح باب البيئة البدويّة تدخل منه لا لتغلقه خلفها، وإنّما تشعل أحجارها، ورجومها، وسمواتها، وكائناتها بالنّار والبخور، فتورّث منارات لليلٍ داج، ثم تقفزُ فوق الأمداء إلى الأبد، عبر صهوة ريح، أو فرسٍ تعشق الحريّة، فهل هناك من يحصي ضياءَ المكان الذي كان نائماً، معتماً قبل أن تدسّ إبهامها لتعطي النّص الروائيّ نهاية تشي ببصمتها؟ هل من يحصي الضّياء بعد أن أيقظتهُ المنارات؟

وإحدى هذه المنارات، مغزلُ الصّوف بين يديّ "تويما" فمع كلّ دورة من دورانه يزخرُ السّرد لدى الكاتبة، وتتفتحُ حكايات البادية السّاحرة، مع كلّ دورةٍ هناك حدث، وأحداث الرّواية ليست أحداثاً عابرة، إنّما أحداثاً تنبشها أصابع الجنيّة التي تحظى بذاكرتين، ذاكرة حضريّة وأخرى بدويّة .

ولهذا نفاجأ، وإن طلبت منّا في المقدمة ألا يفاجئنا ما غزله قلمُ من تعيش في دمشق، وتشربُ قهوتها في مقاهي حي القيمريّة، بينما يجري في عروقها دمُ أحد أبطال الرّواية بحكم القدر.

وأبطالُ الرّواية ذاخرون بعشقهم المتفرّد، وبقصصهم المتنوّعة والغنيّة، يعيشون هاجس الموت والعشق والقتل والثّأر معاً، ودروبهم

تتقاطع ثمّ تنحى جانباً آخر، كعشق الأبهر الملقّب بالغرنوق لماران، وعشق تويما لفارس الذي كللت عشقها له بالزّواج لليلة واحدةٍ ثم طواهُ الموت.

وعشق نجمة للأبهر، الذي انتهى بمقتلها على يد طرّاد، لأنّها رافضةٌ بسبب عشقها ذاك، وعشقُ يوسف التّري، ابن الأصل، للفتاة الفقيرة التي تزوّجها رغم معارضة الأهل، ثم قتلها، حسب وشايةٍ وصلتهُ، إذ تبدو قصّته شبيهة بقصة ديك الجن، وعشق الفتاة السمراء لمانع، إذ كان عليها بعد أن قُتل وعادت فرسه إلى دياره تعلن نبأ موته، إما أن تتزوج غيره أو تموت.

لهذا كان على عشاق النصّ، أن يتركوا الحبّ مثل نبات القرّاص المتسلق، محكوماً بكفاحه بالتعلق على جدار.

أبطال محكومون بموتٍ يجيء مُترفاً بالإبهار، محكومون بالثأر، سواء كان الثأر من بعضهم أو الثأر من الإنكليز والفرنسيين والأتراك إبّان حكمهم سورية، أو الثأر لأجل فرس كما فعل مشهور الفدعاني الذي قتل الضابط الإنكليزي انتقاماً لفرسه التي رحلت إلى إنكلترا لإنجاب الخيول التي طالما حلموا بها.

أبطال محكومون بالاختفاء كما لو أنّ للجنّ يدٌ بذلك، كما حدث لمناحي الذي ظلّ اختفاؤه يثيرُ الحيرة، وأخيراً عُرف أنّه قُتلَ على يد طراد، لأنّه رفض إعلامه بمكان مبيت الأبهر..

أبطال ممهورون بالقتل، يقتلون ويُقتلون، فها هو حشاش الذي وُجد مقتولاً، فثمّة طلقة اخترقت رأسه من تحت فكه، وسرّ على سياج من الطين، وعناد شقيق الأبهر الذي قتله عمه لإبعاده عن المشيخة بعد أن قتل أباه فأخذ يطارد الأبهر للغاية ذاتها.

كما أنّ الكثبان تثورُ لتكشف عن ضاري الشمّري، ينتضي سيفه ليجهز على الكولونيل "لجمن".

والأبهر دون قصد ودفاعاً عن النفس، يقتل مانعاً الذي خرج له في الحصن يريد قتله لأنّه قتل زوج أخته ماران، فها يد الأبهر تكشف عن الوجه الملثم وإذ بالجدائل الست تفوح منها رائحة المحلب، وينبئ هذا الكشف عن خسارة كبيرة في نفس الأبهر.

وكذا الفتاة عمشة التي قُتلت ظلماً على يد أخيها إثر وشاية كاذبة من زوجته، فيزعمُ البدو أنّها ما زالت تظهر في مكان موتها، ولهذا سمّيت تلك البقعة باسم العمشة.

حتى كائنات البيئة من جنّ ولبوات، وأفراس دون سروج، وأفراس بأعنة، وظباء، وأسود وكلاب سلوقية، وإوز وصقور مدرّبة تجندلُ الثعالب، لا تكون معصومة عن القتل والثأر، بل صارت أبطالاً لها قصصها، حيث احتل الإوز تشابيه عديدة وأمثالاً أضاءت الكاتبة نصّها بها:

" يا إوزّ مثلك هي الأحلام، كائنات مجنّحة لا تحطّ عالياً."

" يا إوز كن سراباً في جنازة، اصطف وراء بنات نعش، حلّق فوق تضاريس العمر، كنْ إوزاً للرّيح، ولو شرّدك الغمام وخانتك الرؤيا."

ولا يخفى على المتلقي ذلك الإرث الكبير من الضّغينة والغدر، اللذين تمور بهما البادية، فإضافة إلى العشق هناك الغدر الذي يحوّل الموتى إلى أبطال، المهزوم غدراً هو بطل لا محالة، والضّغينة التي حمل الأبهر إرثها، وأشياء أخرى بالغة المكر، تخطر دون ظلال، والدّسائس التي وعى إليها البدو، والتي كانت تدسّ بمهارة على أيدي جواسيس الحكومتين الفرنسية والإنكليزية في تأليب العشائر بعضها على بعض لضمان إشغالها عنهم واختزال مضايقاتهم لهم عبر تنصيب الشيوخ الملائمين لهواهم، وإبعاد المناهضين لهم.

ما حكاية الأبهر سعدون؟

هو الغرنوق، لقب كذلك لوسامته البالغة، وطول رقبته التي تشبه رقبة طائر الغرنوق،

مارس الهجرة على طريقته ولم يرحل، حلقَ ولم يسافر، لم يغادر، مثل غيمةٍ، اختزن كلّ برقه ورعده، ولم يمطر قط، وكلما مرّ وقت ظنّ أنّه ابتعد، وعندما حطّ، حطّ على الجراح ذاتها.

وحدود جراحه بادية الشام ونجد والعراق، يعيش طريداً، دمه مطلوبٌ من عدة أشخاص والسّبب إما عشقه لامرأة تدعى ماران، أو بسبب أحقيته في الإمارة على العشيرة، أو لأحقادٍ تنبتُ في الظلام، أو لقتله أحدهم، فأنّى اتجه يُنصب له كمين، فالشيخ مدلج والد ماران يريد قتله وكذلك ابنه مانع، لأنّه قتل دهام صهرهما، وطراد السالم يتحيّن له، لأنّ نجمة تعشقه بجنون وقد رفضت طراد لأنّ الأبهر حلمها، فذات وقت لحقها طراد وهي تجلب الماء، وأراد أن يطرح عليها أمر الزّواج، ولكنّها رفضته قائلةً:

" ما أتزوّجك وعيني تشوفُ الشمس."

وما كان منه إلا أن وضع البندقية في خاصرتها، وأطلق الرّصاص، ومن ذلك الحين لم تبصر نجمة الشمس، وظلّ حقده على الأبهر ينمو، إلى أن تم حرقه على يد بعض آخذي الثّأر منه، لأنّه قتل أربعة رجال بعد أن جرّدهم من حمولتهم، فأجبروه على دخول مغارة تقعُ على ضفاف الفرات، وأشعلوا النّار في مدخلها فمات مختنقاً.

وكان الأبهر من الحكمة أن يمشي دون أن يلتفت إلى الوراء، وقد كرّرت الكاتبة هذه الحكمة في النصّ أكثر من مرّة، فالالتفاف إلى الوراء، لعبة يلعبها الغيب وراءنا، كما تقول، في حين أنّه دائماً يقنعنا أنّ مجال لعبه هو في الأمام.

ويبقى الأبهر مُحاصراً، مُختبئاً في خرابة حين سمع همهمة ذات سفرٍ له في الليل، ترك فرسه وتهيّأ، وإذ برجلٍ مُلثم ينقضّ عليه، ليقتله، ولم يكن أمام الأبهر سوى أن يقتل أو يُقتل، وبعد صراع يجد نفسه أمام جثّة ملثمة يكشف عن الوجه، وإذ هو مانع ابن الشيخ مدلج الذي تعقبه للثأر، مع أنّ الأبهر حين ترك إمارته بعد مقتل أبيه وهو صغير، لجأ إلى عشيرة الشيخ مدلج محتمياً، دخيلاً، وقد كانت له صولات وجولات مع مانع في الطرائد والبرية إذ على إثرها تاب مانع عن صيد الغزلان، بينما لم يكن بوسع الأبهر أنْ يتوب عن شيء بسهولة، بل إنّه لم يفكر بالتوبة عن شيء في حياته، فشراهته القاتلة للحياة منعته من تجريب فضائل التوبة، ولكن بعد أن كشف اللّثام، صلّى بعمق عند الفجر إذ كان قريباً من مشروع توبة.

تلك الليلة التي قتل فيها مانعاً، كان يريد أن يوصل الأمانةَ إلى تويما وهي خلاخيل الذهب، لكنّه ترك الخطة واتّجه في طريقٍ آخر، وظلّت الخلاخيل ترنّ مثل بناتِ يتمايلن في إثر نعش". ص١٢٧.

وظلّ الأبهر مُطارداً، "يقطع المتياهة" إمّا بسيارته أو على فرسه، قاتلاً، وإن أراد الحيلة للآخرين، مقتولاً وإن كان الموت يصطدم به ولا يدركه، ورغم ذلك ظلّ عاشقاً لامرأة تختصر فيها كلّ النساء، لا يفوّت فرصة لتسقط أخبارها، ولا التسلل ليلاً ليتلصص عليها وهي تستحمّ في ضوء فانوس وُضع على عامود، فيشتهي جسداً طالما حلم به، عندما عصرت شعرها الأشقر الذي بدا داكناً، توقفت عيناه عند عقد القرنفل، الذي فاحت رائحته بسبب الماء، ومع أنّ والدها زوّجها مراراً من أمراء وشيوخ، بيد أنّها ظلّت على عشقها له أيضاً إلى أن تواعدا عن طريق العبد مبارك، أرادا أن يلتقيا، كان الموعد قد حدّد قبيل المغرب احتماءً بالليل، وكان مبارك قد شرح لها عن المكان، وحين بلغت الضفّة بدت الحيرة واضحة عليها من خلال حركة فرسها، التي راحت تتجه يميناً، ثم تدورُ نصف دورة لتتجه شمالاً، وفيما هي كذلك لمحها خيالة زوجها، وكذلك زوجها فخر الأغوات خورشيد، الذي دُهش كيف زوجته تعدو بذات الاتّجاه الذي تعدو فيه فرس أخرى على الضفة المقابلة، فأخذ يستجديها للعودة لكنّها

استمرّت في الذهاب حتى إذا ما أرادت قطع الماء الذي أخذ يجرفها ويجرف الفرس بقوّة، نزل الأبهر لملاقاتها، انخرط بخضم الماء مع فرسه رافعاً بندقيته، حينها بلغ الزوج الضفة وبدأ بإطلاق النار، وهنا اضطرّ الأبهر لوقف الغبيّ الغاضب وأطلق رصاصته لتستقرّ بين عينيّ الزّوج الذي خر صريعاً.

ومع ذلك لم يستطع إنقاذ ماران التي جرفها الماء وجرف الفرس، فماتت أمام عينيه، وحُملت على فرس أخيها، ورأى عن بُعد ضفائرها الشقراء، ينعكس، عليها لون الغسق، بعد أن أفلتت الكوفيّة في الماء، استطاع الأبهر الحصول عليها، وأبلغت العشيرة، وتمّ دفنها دون حزن من قبل أهلها، وعشيرتها لما ارتكبت من إثم في حقهم، وفي صباح اليوم التالي كان القبر مفتوحاً والجثة غائبة.

ويدورُ المغزلُ...

وتنفلشُ سيرُ أبطال الرّواية أمام الكاتبة، فتتهيأ للجنون، تفكّ شيفرات المغزل، وينضج الاتجاه المحيّر الذي تدورُ فيه البكرة، وتبرمُ صوف الحكايات، ولكنّها بدهاءٍ تقول:

" لا تذهبْ بعيداً وراء مغزلي، حتى لا تقع في الحلم، وتبصر شمساً تورّط الكواكب بالدّوران حولها."

و الكاتبة تورّط الأبطال جميعاً ألا يكونوا أشخاصاً عاديين يمرّون بالنصّ، أو البادية، مسرح الحكاية مرور الكرام، وإنّما تحيطهم بالسّحر والغموض، فتحسبهم من نسل أبطال السير والخرافات، حتى الحيوانات والأمكنة تحفّ بها الخرافة، لتدخلك عالماً ممسوساً، فلست تدري من عجن طينة هؤلاء، أهم الجن أم القدر، أم حبر تلك الحاذقة لينا ؟ حبرها الذي يشتعل بضربة صاعقة ليعيش حياة النار.

ففي هذه الرّواية تورّث فيك حرفها المجنون، فتدسّ تحت جلدك كلّ الشهوة لمتابعة خرافة أبطالها، حتى أسماءهم تنتقيها لتجعلك تعتقد أنّ القدر يساهم في وضعها عبر ألواحه المكتوبة سلفاً، كما في تسمية زعل، وضاري، وأرض عمشة، ويوسف، وسرسك، وآخرين، كما لا تنسى أن تنقل إلى القارئ عادات البدو الغريبة ممثلاً بتشاؤم البدو من الفرس محجلة اليد اليسرى ويقال لها كفن أي في المستقبل تكون كفناً لصاحبها. ص٨٠

وكذلك حين يتعمّد البدو ببول الجمل على عادة الأقحاح منهم، فبذلك يرث الاطمئنان الخفيّ الذي تسرّب إليه رائحة بول الجمل تلك الرّائحة التي تعبق من كثير من فتياتهم، عندما يعمدن إلى تشقير لون ضفائرهن.

نجد الأبهر وقد فعلت أمّه هذا العماد له، كما أنّ الكاتبة تقدّم أسرار البادية الخفيّة إذ تقول:

" ثمّة مراسم للنسيان يمارسها البدو، فهم يدفنون موتاهم بباطن الأرض دون أن يتركوا علامة تدل على أنّ هناك يرقد الأموات، دون أي رمز، حتى ولو كان رمزاً دينياً، فتضيع قبور الأموات في متاهة الصحراء، فيوفرون على أنفسهم النّحيب المتبادل بينهم وبين المكان، يبترون الصلة بينهم وبينه عبر الرحيل.

ألهذا نبش الأبهر قبر ماران، وأخرج جثمانها؟! ألأنّه لم يتقبّل الفكرة؟

كما وأنّ الظباء في البادية لا تسلم قيادها للذكور، إنّما لأنثى بالغة الرّشاقة يسميها البدو "النجود" تحرسُ القطيع فيما هو يشرب، وفيما تنفر ينفر القطيع وإن تمّ صيدها فقد تمّ صيد القطيع برمته.

والبدو، تقول الكاتبة البدوية، يعرفون تمام المعرفة أنّ الأمكنة مثلما تصلح للسكن، تصلحُ أيضاً للرّحيل، لتفرض نفسها كأثاث لا بدّ منه في داخلنا، لهذا اعتاد الأبهر على الرّحيل، بعد أن يطوي كلّ خيباته ويأخذها معه، كان عليه أن يلج غربة قاتلة، حين اتّهم بقتل رجل لم يكن يوماً عدواً له، وهو زوج المرأة التي ظلّت حلمه المستحيل، ليصبح منذ ذلك الوقت نجم " الجدي" المتهم الأزليّ المحاصر ببنات نعش.

ومع كلّ الذنوب الهائلة، التي نلمحها طليقة تعدو وراء براءته، وحده الذنب المتبقي داخله بريء، مع أنه عاش حياته كلها وهو على يقين بأنّ محاولة الموت حاضرة.

فثمّة شبح جريء أخبره أكثر من مرّة عن موت يرابط له، لهذا راح يقتل دفاعاً عن نفسه، وبادئ ذي بدء ابتدأ انتقامه من الأفاعي لأنّ إحداها قتلت كلبته السلوقية، فتأجّج لديه الثأر من كلّ أفعى يجدها، ومع الأيام ازدادت متعته بالمطاردة حتى أصبح صائد الأسود في الجزيرة الفراتية إلى أن أجبرته الحياة على المساواة بين دم ظبي ودم إنسان حتى صار أشبه بالخرافة في نظر الناس، إلى حدّ نسب أعمال خارقة إليه.

وكما نهايات كلّ أبطال الرّواية، جاءت نهايات غير عاديّة محاكة بنسيج الدّهشة، والخرافة، والإبهار، كانت نهاية الأبهر مدهشة، كما هي حياته، فحين كان يقطع الصحراء، لمح زوبعة رملية قادمة، غولاً مارداً يقتربُ منه، فأراد لنفسه أن يكون ذلك النهار الرّملي نهاية حياته المترفة بالصّراعات دفع لنفسه وهو على ذلوله في قصبها، كان بإمكانه أن يعدل عن الفكرة ويتخذ حيلة من حيل كائنات البادية للتخلص من براثن عدوّ كان بإمكانه أن يتخذ خيار طائر الحجل أمام صقر يهاجمه حين تباغته المخالب يبول في وجه مهاجمه فإذا ما أصاب عينيه يعمى الصّقر عن فريسته فتكتب النجاة للحجل، أمّا الأبهر فقد نظر إليها وبدا كأنّه ينتظرها رفع يمناه يومئ لها أهيَ تحية لقدومها أم وداع لرفيقيه اللّذين ينظران إليه، ولكنّه ترك للزّوبعة شرف ابتلاعه وأجراس ذاكرته تقرع حزناً على موتاه جميعاً قتلهم دون أن يقتلهم .

وتتحاذق الكاتبة بجماليّة على المكان فضاء الرّواية لتثير اشتهاء القارئ بأنّه المكان الأشهى في الوجود ، المكان الذي لا يستحقّ سوى الخاصة ،

لهذا لا تتركك تدخل عالمه دخولاً عابراً، ولا تمسك بيدك بهدوء العارف وتجعلك تجول فيه بتأنٍّ، إنّما تدفعك لاقتحامه سافراً كما اقتحمه الإنكليز والفرنسيون ، لاستقطاب تأييد شيوخ العشائر لتذوب في غبش الغيب والذهول الممتد أمامك، لا يمكن أن تتوارى الأشياء الغامضة من حولك بل تتناسلُ أسئلة غريبة، إنّها جنيّة لا تظهر في الليل فقط إنّما تظهرُ في وضح النهار لتلعب أمام عينيك بأشياء البادية القليلة ، لكنها تتعبك وهي تتفنّن طيلة الوقت باختراعات اللّعبة، تماماً كما فعل الرّوائي إبراهيم الكوني وأوجد أدباً خاصاً هو أدب الصحراء يتناول الحجر، الأفعى ، رمل، نخلة، منحدر، يلعب بهؤلاء لعباً روائياً يكاد يكون فريداً.

وكذا الكاتبة لينا هويان الحسن، بنصّها هذا، لا يمكن أن تدرك تخوم البادية لما جعلتها تحوي من خرافة وجنّ، بئر جافة يسكنها الحملم البرّي، فرس وسراب وتلة، وأمكنة لها من المسميات ما يبهر، ولكلّ اسم سبب يلتاث بالغموض والدّهشة.

ومع هذا تطعّم نصّها بالأسطورة، إذ تبتدئ بالعنوان " بنات نعش" نجمات سبع حدث وأن قُتلَ أبوهن، واتهمن الجدي بقتله، ما زلن يحملن نعش الوالد القتيل، ويحمن حول النجم المتهم، يطلبن الثأر، بينما القاتل الحقيقيّ يتلصّص من بعيد عليهن، يشعّ حمرةً، ملوّناً بدم الضحيّة.

تنبشُ ذاكرتها الحضريّة فتنبثق المدن وثقافاتها، وما فيها من حضارات لتوظف الأسطورة خدمة للنصّ: "دار المغزل، ودارت بنات نعش، والناسجات يرددن القصائد تلو القصائد، ينسجن الحلم تلو الحلم، الإغريق مثلوا القدر بثلاث ربّات شقيقات، حائكات كبراهن تنسج، والوسطى تطوي والصّغرى تقطع الخيط بتوقيت قدريّ."ص٧٨

وهاهي تذكر ربابة هومير حين عزف عليها إلياذته ، وجعلنا نحلم بقافلة تخبّ في بيداء الأزل. ص١٦٧

كما طعّمت النصّ بالكثير من الخرافة،

ليجيء مناسباً لجوّ البادية، وللبدو المفطورين على تحويل كلّ شيء إلى قصّة، مع مرور الوقت تحولها ألسنتهم إلى خرافة توَجّجها شمس الهاجرة ، تقول الكاتبة عن قصر روماني دائر موجود في البادية: " تقول الحكاية، يحكى أنّ باني هذا القصر عجن ترابه بالمسك حتى لا تعيش العقارب فيه، بعد أن حدث وتنبأ له أحد العرافين، بأن ابنه الوحيد سيموت بلدغة عقرب، رغم كل المسك الذي سفحه تحققت النبوءة، إذ تسللت عقرب بحيلة قدرية، واختبأت بين حبات عنقود عنب ومات ولده.".

باعتقادي لا يمكن لكاتب أن يكتب عن بيئة يتقرّاها جيداً، يدرك خفاياها، فتتسلّ من دمه، من مسامه، إلا إذا كان منها، نبت فيها، فيعرف كيف يصفها بشكلٍ ماهر، والكاتبة لينا بدويّة الأصل تعرفُ كيف تستنطق بيئتها، متفرّسة بسرد أسرارها، فها هي بحذاقة تقول:

" لا يمكن لبدويّ أن يلاحق ذئباً دون أن تكون فرسه أصيلة، فالذئب لديه حاسة بالغة المكر، ينظر إلى عين الفرس تحديداً، فيعرف على الفور إن كانت أصيلة أم لا ."ص٩٧

وتقول، فيخرج قولها شبيها بمثل بدوي: " إنّه مثل الظباء، عند أول خطر يلقي بنفسه في الماء، ويسبح مع التيار."ص١٣٥

الرّواية تنبضُ بلغة جميلة، رائعة، كصفاء البادية، وتتجلى قدرة الكاتب على امتلاك موضوعها وعلى امتلاك أدواتها في السّرد، إضافة إلى اللغة الشعريّة التي تتميّز بالتكثيف، فلا مطّ في الحوار ولا سرد طويل فضفاض يبعثُ الملل، إنّما أجادت بلغةٍ تحمل من المعاني أكثر مما تحمل في أذهان الناس، بمعنى أنّها بلغتها تقومُ على اختزال السّرد في كلمات مصوغة بدقة وتركيز، في الوقت الذي تصلُ الفكرة تماماً للمتلقي، زاخرة بدلالاتها.

والرّواية تشعّ في بنائها المكوّن بالانفتاح على عدّة عوالم، تمورُ بعدّة أجواء منها الواقعي أي الفكرة التي تناولتها، والشعري، اللغة، في معظم تراكيبها والأسطوري والخرافي وهو المعادل أو المكافئ الذي يقوم مقام الواقع، وبالتالي جاءت اللغة تمتلك زمام الإمساك بهذه الأجواء لتُقدّمَ نصٌّ رائعٌ، يعبر عن إبداع المرأة في الألفية الثالثة، موضحاً قدرتها على الخلق، بعد التدمير، الذي يشي بولادة أكيدة.

" دائماً أحتمل شذوذ قدره والحدث الطارئ."

" ها أنت في مرمى الهزيمة وما بعدها."

" اعتاد الأبهر على الرّحيل بعد أن يطوي كلّ خيباته كخيمة، ويأخذها معه."

" مع كلّ موت، كان يفطن أن يعيش الحداد ، وأن يتنفس حزنه، حتى لا يطفو الضّباب أمام خطوه ويتعثر بلا شيء."

" يلتقي في أفق عينيه، ذلك الصّقر، الذي يجندلُ الثعلب، والغرير، والنعام، بذات الطريقة ثم يعودُ إلى كفّه بعد أن يدور دورة كاملة مغرورة، ثم يحط برقة بالغة على القفاز الجلدي السّميك."

" سيمسكث والأشياء ستكون أشد عتمة في تجويف صغير، يضمّد جثة."

" أبطال ذاكرته يحومون مع بنات نعش مثل يراعاتٍ، خطر لها أن تضيء ليلاً هائلاً، فيحكم أن تكون شقائق النعمان، تضرّج وجه الصدارة، وتملؤه غواية لربيع موعود."ص١٥٧

واللافت أنّ الكاتبة في النصّ الرّوائي هذا، تبدأ سرد حكايتها بلغة تشبه لغة الحكماء، أو هؤلاء الذين لا يقولون حرفاً إلا في مكانه، له وقعٌ خاصٌ، وتأثيرٌ بالغٌ :" ليس الإنسان إلا حكاية، خطة، مسار، لهذا تُسرد الحكايات وتُحكى."

وفي موضوع آخر: " نفرحُ، نغشّ، نندم، حسب موهبة القدر في القصّ، وسرد حكاياه التي نحن، لنعيش مثل قمر كلّ ما حوله نقصٌ، فبات عليه أن يكتمل، وعندما يكتمل ما حوله

ينقص هو."

ولأنها تتقرّى كل نأمة في البادية، تقول: " ...في البداية تسمع وقع أقدام خلفك، تلتفت إلى الوراء دون أن تبصر أحداً."

وتعلق الجنية على ذلك بقولها: " إنه الماضي طالما ردّدت هذا وآمنت به، فالماضي ينتصب مثل أفعى على مفترق طرق، لا ندري متى نشاهد، مدلوقاً مثل دم مفضوح على الجسد."ص٨٨

ونراها تنطقُ كعرافة في سردٍ آخر: " البدو، هذا السديم الغامض، بالنسبة للحضريين، سديم محتال في أكثر الأحيان، ربما وحدهم توصلوا إلى ما يمكن أن نسميه فضيلة العراء، لذا كل شيء في الصحراء، يسمح بالحكم والتخيل واللعب والموت...

وفي موضع آخر، تقدم تعليقاً على موت ماران، مبررة نبش الأبهر للقبر، إيماناً منها بأفعاله وجنونه: "عندما يتاح للإنسان أن يصبح بلحظة طائشاً وجنوناً، حيث تحلو ممارسة شهوة تنفيذ الفوران بحرفيته، بحيث تدهشنا انتفاضة عفريت الندم، ويتحول الجنون إلى شيء لا يمكن أن نضحي به، لا يمكن أن نساوم عليه، ويغدو الرباط الوحيد المتبقي بيننا وبين الحياة وهو الألم، لا بدّ أن نجتثّه قبل أن يجتثنا، هذا هو الجنون الذي دفع الأبهر لإخراج ماران من القبر، ليحتفي بها، ليضمّها إلى قلبه، ضمة تأخرت سنين طويلة."ص١٠٧

أيّ تجارب علمت هذه الروائية الحكمة؟ حتى غدت تحلل كلّ مواقف أبطالها، وتقدّم مغزى تصرفاتهم وأقوالهم، خاصّة الأبهر تبرّر حتى قتله للآخرين، أيراودك شكّ أنّها سليلة دمه ؟

هي التي سمعت قصته بشكلٍ متقطع خلال طفولتها، كانت إحدى بنات عمّها تغني قصيدة، تسرد حكايته كلما حاكت بالمغزل، أو نسجت (السدو) فتجذبها تفاصيل هذا الغرنوق الطريد.

لتحثه على النهوض من طيّات التاريخ وعمق الذاكرة:

" انهض وافتح نوافذ الزّمن المقفل، انصب له الشباك يأتيك ، يدقّ الباب متجاهلاً النوافذ المشرعة، هذا فنّ التنكر، مغامرة لصوصيّة، يحدث أن نقترفها ليتسنى لنا أن نكون نحن، ربما هي الحيلة الوحيدة، التي يمكن أن نقوم بها، أن ننكر كلّ العالم ليعترف بنا."

من هنا ومن هناك، لا يمكن لأيّ قارئ أن ينكر قدرة الكاتبة على الرّصد والمهارة في صيد مشاهد، تفوق مشاهد صيد الأبهر للأسود في أدغال الفرات.

وبعد...

فبعد قراءتي للرّواية، ودون أن أرى الكاتبة بعد، أحسست أنّها تُشبه أبطالها، الذين لا يغيب عن القارئ الذكي إذ يشبهم بالآلهة القديمة. إنّها إلهة تلك البادية التي خبرتها، المترفة بغموضها وقدسيتها،اخترقتها بصولجانها، نقبت في أرضها، قلبت ترابها، وحرثت سكينتها، فأغضبت جنّها وكائناتها، لتخلق على ورقها، عالماً مُدهشاً، من مفرداتٍ بسيطة وقليلة، ولكنّه عالمٌ ذاخرٌ بالأحداث ومهارات اللعب.

تتمنّى في لحظة ما أن يكون الإرث يخصك، وترغب بألاّ يموت هذا الرّجاء على شفتيك، فأيّ سرٍّ يشدّك إلى البادية، يرفعك كتمائم أو تعاويذ إلى آخر الجنون عبر هذا الخراب الذي يتشكل.

في النهاية يمكن التساؤل: ماذا لو تعثر المغزلُ، مغزل تويما، وعكس دورته وفعل فعلته مكابراً، ألا يفسد كلّ النسيج الذي سبق؟.

رواية بنات نعش
المؤلفة لينا هويان الحسن
الطبعة الأولى ٢٠٠٥

* * *

" خمرة أوغاريت"

مُبدعة تُشاطئ البحر، فيغدو نافذتها على العالم، تأتيها حضاراتٌ شتّى، على بساطٍ متماوج يركب الموج، فينقلها حيث تريد، وأقرب نقطة يمكن أن تصلها هي خط الأفق، فأين تكون أبعد نقطة بالنسبة لأحلام غانم؟!

وكيف يكون حضورٌ بهذه الكثرة، ولا يتفتّح الموج عن اصطخابٍ؟! وكيف لا يقطر جناحا النورس عن كشف، لطالما عيناها تشعّان بخمرة أوغاريت؟! إذ منها الأبجدية قديماً، ضوءاً يسيل على كلّ ما في الوجود، وما زالت نداءاتها تورّث البقاء بقاءً.

اختَرتُ ديوانها المعنون بـ " امرأة بكى في عينيها أوليس" قصائده النثريّة، عملت على خرق القوانين الشعريّة السّائدة، وعلى تجاوزها، محطمة الحواجز، التي يمكن أن تواجه الشاعر في عملية الخلق الشعريّ.

من هنا، جاء تمرّدها المجنون، و "الجنون حالة استثنائية، غايتها الوصول إلى اللامألوف، واللامألوف والاستثناء يشكلان الإبداع." كما قال أدونيس.

تكثر الشاعرة من الإسقاطات التاريخيّة، وتوظيف الأسطورة بشكلٍ حاد في ديوانها، فاستحال ملحمةً، تتناولُ فيها أزمة الإنسان العربيّ في الظروف الرّاهنة، إذ بدا واضحاً كيف للأسطورة تأثير على إبداعها، حيث اعتمدت عليها لأنّ فيها أبعاداً خيالية واسعة، تعمّق من تأثير الشعر، وتجذّر فاعليته وتعطيه بعداً إنسانياً وافياً، ورموزها حاضرة بدءاً من تموز يتجاوز يباسه، ومواته لينحو باتجاه الخصب والحياة، إلى" أوليس " ذلك الرّاحل عن وطنه، لأسبابٍ شتّى منها الحروب، والاكتشافات، والمغامرات، والأهوال، قضاها في البراري والبحار، فاستوجب غيابه زمناً، بينما "بينلوب" زوجته تنتظر عودته، ولأنّها جميلة، فقد كثر طلابها للزّواج منها، فكانت خوفاً من انتقامهم تعدهم بأنّها ستوافق، حالما تنتهي من حياكة النسيج، الذي بين يديها، فأخذت تنسج نهاراً، وتحلّ ما تنسجه ليلاً، لتبدأ في الصّباح بحياكته من جديد، وقد كانت بهذا الفعل رمزاً للوفاء والإخلاص لزوجها.

كما أنّها تستعينُ بمواقف المتصوفة، وأقاويلهم، مثل النفّري، فتتضح تأثيرات الصّوفية في نصّها الملحمي، فالمتصوفة عبّروا بفكرهم وسلوكهم عن سخطهم على مجتمعاتهم وسلطاتهم، وذلك بسبب الضغوطات، التي مورست عليهم، بينما الشّاعرة تقتبسُ مقولة النفري، ليكون في ذلك رمزاً إلى عجز تحسّ به، تستطيع من خلاله التوازن بين ذاتها والمثل الذي تطمح إليه، لأن يكون سائداً في عالمها "الحرف يعجز عن أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عني."

ولكن حرف أحلام يمكن من خلاله الرّمز أن يخبر الكثير، من خلال التأويل وأن يكشف الكثير معبّراً عن واقع يعمّ الوطن العربيّ.

تكاد تكون أحلام شاعرة سوريالية، حيث تكسر حدود اللغة، إذ لا تقف عند حدّ، تنفتحُ بملحمتها على الأكوان، فتضع تجاربها وثقافتها والأزمنة، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، فتجنح في كلّ مكان، وليس غريباً حين تستخدم

طقوس الميثيولوجيا ورموزها، والصّوفية لأنّ الأكوان تليقُ بهذه الطقوس، التي تناولت عبرها الأرض، والوطن، والإنسان، والحقّ، والحبّ، من خلال فلسفة تجيدُ التحدّث بها، هي العلاقة بين الرّجل والمرأة، الإنسان والطبيعة، العبد والمعبود، وتبتغي من وراء ذلك الوصول إلى غايتها الكبرى، ألا وهي الحقيقة التي تؤمن للمبدع الانسجام مع ذاته ومع العالم:

" أوليس/ هل الذهب!/ ذريعة للبحث عن كنوز أخرى/

الوجه ملطخ بالسؤال/ أي مركب تغلغل في الأمواج/

في قرص الشمس/ لا مكان في الأمكنة /بحثاً في اللانهائي/

عن معنى."

ومما يلفت نظر القارئ في الملحمة، توجّه الخطاب إلى صديق ترمز له باسم جيفارا، إذ تربط الصداقة التي تجمعهما بالثورة وبالثائر آرنست تشي جيفارا، فهذا الأخ تارة، والصّديق تارات أخرى بروعة الإصغاء، يعاملها معاملة الوادي الذي يستقبل كلّ ما تدفع به الأرض، بينما تدفع إليه بأسئلتها اللاثبة، ومغامراتها بحثاً عن الحقيقة المطلقة، تقدّم له أسرار القلب، وأمراض العالم المتأزّم:

" جيفارا/ هل تمتلك الرصاصة في الصدر الميت/ فصاحة الريح؟/

بين بندقيتك ورصاصتي صفير هائل/لغة ليس بينهما ترجمان/

بين وجه الزوال ووجه الفلك الضائع على سجادة الحق/

أعطني دروب يديك ليزداد السفر في باطن السؤال."

ومع أنّها لا تريده نبيّاً خارقاً في أمجاده، تكتفي أن يكون نسراً عاشقاً يعرفُ كيف يوقظ الحمام من سرير الشمس، فترجوه أن يعلّمها كيف تصير الرّصاصة جذراً في شجرة الزقوم، ليسوق الماء الأحمر نبضاً في وريد العبد. ص ١٢٠

وهذا ما يقلقها ويزرعُ فيها الكآبة لأنّها ترى كيف يتمّ تشييء الإنسان المعاصر وتجريده من صفاته الإنسانيّة.

والملحمة لها لغة خاصّة، بل خلقت لغة خاصّة بها، تستمدّ مفرداتها من الميثيولوجيا، كما أسلفنا لا تعبّرُ عن تجربة الشاعرة فقط، وإنّما تعبّرُ عن آلام بشر كثيرين وتجاربهم، فجاء التكثيف والاختزال أساس الشعر " يحملُ من المعاني أكثر مما تحمل في أذهان النّاس" وإلا لكان سرداً قصصياً يحكي تجربة حياتيّة متشعبة وممتدة، بينما الشاعر المبدع يُضيء عبر التماعات شعره ما كان مظلماً داخل تلك التجارب، التي يتحدّث عنها، عبر الاختزال والتكثيف، وهذا ما لجأت إليه الشاعرة أحلام، حينما آلمها مشهد الرقعة العربية، ينضحُ بموت مجانيّ، فأخذت تخاطب (إيرا) إله الطاعون والأوبئة في الأسطورة البابلية، تستفسر إن جاء هذا الموت من خلاله أم من طرق أخرى هو أدرى بها:

" تكدّس الموت يا إيرا/

أيها الزاحف في سيف الوباء/ ولسان فأسك الوحشية تلتهم سنابل الأحرار/

إيرا الجليل، هل طمأنت الإله، وسحقت كلّ شيء حي؟!/

لا ينفعك التيمم، ولا التمثيل، ولا الخدعة بالخطاب/

ولا تطهير عباءتك من دم الأطفال/ "مردوخ" ألا تسمع صراخ الرّافدين،

في مدينة الكون بابل/ هل أخليت السّاح لآلهة العالم الأسفل/

تلتهم الأحياء دونما وازع أو رادع./ ص ٦٦

يطالعنا هذا المقطع، بزحف الألم السّفلي، الأموات الذين لم نعد نفرّق بينهم وبين الأحياء فوق الأرض، إذ التحم عمق الأرض

المكتظّ بالموات مع وجهها، كلّ ذلك بسبب الطمع بالعراق، وزحف القوات الأمريكية، وحصد الأحياء في المدن، مما جعل مردوخ يصمّ أذنيه عن صراخ بلاد الرّافدين، وغضّ إيرا الطرف، وتركه على هواه، فالشاعرة تقول عبر هذا المقطع كلاماً كثيراً، كلاماً متعدّد الاحتمالات، رغم اختزاله في جمل قليلة، فما معنى أن يزحف إله الطاعون في بلاد الرافدين؟ وهل مات العراقيون جراء مرض؟ أم هو مرض من نوع آخر ابتلوا به؟ وهل هناك من يؤرخ هذه الواقعة؟

تقول: " يشقّ المؤرخ لحم الحكايا/ ليصنع مجداً / بين أنصاف المذهولين." ص٣٠

فهذا المؤرخ المدّعي، المخاتل بنزاهته، لا يكفّ عن استقراء التّاريخ، ليكمل أبجدية الملحمة، يتعاطى الصّبر كالبارون المهزوم، يكتب حكاياته، ومغامرات الآلهة يصنعها لينسج لماضيه خلوداً، ويصنع مجداً، فأيّ مجد هذا يهتف للخيانة الكبرى!

بيد أنّها في مقطع آخر، تؤكد على انبثاق الفجر من العتمة، وأنّ الحضارة العربيّة التي كانت في بلاد الرّافدين لن تطمس معالمها:

" أورك ستبقى وريثة اللازورد/ تأكل الخبز معجوناً بالدماء."ص٤٤

وفي مقطع آخر، يحمل في طياته إشعاعات لرموز الخصب، وبعث الحياة من جديد وهو فعل الخلق والولادة باعتباره فعلاً متميزاً، قادراً على إثبات ذاته من حيث قوته الخلاقة، ليخرج ثمر مقدس نحن أعرف بشجره:

" إنانا/ هات ما عندك من الثمر المقدّس/

ولا تشغلك ضحكة الحاسدين/

ابتسمي، يولد في كلّ ابتسامة بطل جديد/

تموز لم يمت/ إنّه في كوّة أخرى/

ينفتح بذوراً تطعم الجائعين./ص١٠٢

والثمر المقدّس، ينمو بفعل الحبّ، باعتباره فعلاً يسبق الولادة، ومن غير الأنثى التي تستشعر بذلك الخلق؟

" حبٌّ له نكهة الحرمان/ جنون القبلة الأولى، وسرّ الطوفان/

آه ما أروع الحبّ في معبد الأوفياء/

رحيق إلهيّ يبعثُ في عروقي الثمار."ص٩٧

ما يميز قصائد أحلام غانم، في ديوانها، أو ملحمتها، " امرأة بكى في عينيها أوليس" ذلك الانسجام في العمل منذ بدايته، وحتى آخر جملة فيه، وتلك اليقظة المجلوّة بالمعرفة:

" أوليس/ أيّها العاشق المزنّر بالخيبات/

كلّ شيء يسير وفق اللوغوس/لن نختلف على الجوهر، الماء، الهواء، النار/ كيف نحاول التسلل إلى هوية/ لا نملك بداخلنا لها أسماء، بمن نثق/ بمن نصدق/ ولم نخاف!./"

هي يقظة لذلك الظلام، الذي ابتدأ كغيمةٍ على مساحة الوطن، ثم أخذ بالامتداد عقب انكسارات أدركتها الشاعرة بحسّها المرهف، لتشكل في عمقها توتراً وقلقاً، فأخرجتها شعراً له دلالات، لتكشف لنا عما يعتلج في داخلها من قهر واستلاب، هي المقهورة منذ إهدائها الذي سطرته، فحين أرادت أن تكتبه، وإذ بنظارتها مكسورة، فزاد الأمر الطين بلّة:

" إلى نظارتي المكسورة بإيجاز القهر."

وما يبدد أحياناً من حجم هذا القهر، اللغة التي تمارس عليها بعض السيطرة، أو كلها، اللغة كما يقول أحد النقاد: مكافئ نفسي للشاعر ،بديل له، تأخذ مكان الواقع. وواقع الشاعرة ضائع، مشتّت، لهذا نجدها في اللغة حاضرة لها انتماء وكينونة:

"كلّ الطيور تطفو فوق اللجة /وأسبح في الوحل حتى الرّقاب /

يا سيدة النواميس /انتشليني من سكاكين التراب / سأحرق عيدان الأرز /

وأهرب من هذا الدّمار ، وأمتزج بالشّعاب/ يقيناً بالرّيحان وإنساً بالواحات."
ص١٥١

ولا تتركنا الشّاعرة دون أن تقودنا إلى العلاقة الثنائية ، أو القائمة بين موجودات الكون، والتي مع ذلك تأخذ بعداً أسطوريّاً واضحاً، تؤكد من خلال ذلك، أنّ الشعر هو الصّوت الحقيقيّ لها، هي الإنسانة التي تحبّ، تقول :

" هزمتني كل فنون العشق/ دونت لك، على بطلات نبض خرائط الحياة/ وطرت فوق أزهار الثالوث/ والبنفسج/ جملتك في ليلي نجماً/ أحدنا يرى الآخر ولا أحد يملك الجرأة لرؤيتنا/." ص٧٣

دعوتها إلى الحبّ بهذه المفردات الغنيّة التي تحمل دلالات تسعى إلى بلورته والتعبير عنه، والتأكيد على العلاقة الأزليّة بين الرّجل والمرأة، فجلجامش الذي أتعبه البحثُ عن الخلود، تزفّ له بشرى نزيف الحياة في نبضها، مما جعلها خفيفة كفراشة، تستطيع أنْ تطير فوق الأزهار، ومع ذلك لا أحد يجرؤ على تعقبها ومن تهوى، إذ تتبع في عشقها طقوساً لا يتبعها الآخرون، لأنّها تركت له عطرها بغرفة تضيئها نار الموقد، وإن أراد دليلاً فلينظر في بساتين عينيها سيرى حتماً شجرتين متشابكتين.

بعد قراءة الملحمة يتوضّح للقارئ ، أنّها لم تأتِ فقط من خلال ثقافة الشّاعرة، وانفعالها وإنّما من خلال صياغة تجربة عاشتها، هذه التّجربة لم تكن فردية، بقدر ما هي عامة، تألّقت عندها من خلال بصيرتها، وخيالها، وألمها المضاعف، تجربة تعني المجتمع بل تتخطاه لتعني البشريّة، تبدأ من الماضي لتمرّ بالحاضر عبوراً إلى المستقبل حيث تقدّم رؤية جديدة تساهم في دفع عجلة الحياة نحو الهدف الأسمى، علماً أنّ هذه الرؤية انبثقت من تجربة ومعاناة حقيقية، تبثها الشّاعرة عبر كلماتها التي صاغتها في ملحمتها.

" موسى/ ألا يكفي رؤوس الشعب المقطوعة/

قرباناً للرب/ مقابل الشمس/ فيرتد حمو الرب عن إسرائيل؟!/

أربعون سنة في غبار سيناء لا تكفي ضياعاً/

وصار المدى لأرض كنعان تجسساً./"

ويؤرّقها الوضع العربي، ولا يخفى على القارئ أنّ الملحمة كلّها نسجت من خيوط الهمّ الذي ينتابُ الرّقعة العربية.

" ما العمل؟/

تتهجى حيرة الجنون/ أم نحكم بالوصايا/ الثمن باهظ لحماية العرش/وما! ياوريثة إمبراطوريات الكون/ هل انتزع مجدك شيوخ بوش/ واللبوة السوداء تلوّح بالعصا من الوسط."ص٨٥

وهذا الوضع الذي طال، يُشعرها بالعجز، رغمَ أنّها نارٌ متقدةٌ يأكلها القلق، إذ الأمر ليس بيدها ولكن ممكن أن يتغير وجه الأرض لو كان أنف كليوباترا أقصر قليلاً.

" ضاق بي الكلام وأنا حوادم في قلقي/ ماذا يعني اللّعب بين شفتي ثعبان/

الماضي غارقٌ في أفواه مملوءة بالقش." ص٨٥

ويبقى الحلم معلقاً على صخرة، بينما زيوس العظيم يجوب الآفاق، لم تنفع توسلاته، أخذ يبحث عن امرأة تمسح له ذاكرته، يحملُ تابوتَ الحياة على رقاد الشمس، ينعي الجمال، وكذلك الحب، ويهدم ما بناه؟ فلا زهر يبقى ولا موسيقى، لا غزل ينفع.

وسؤال الشاعرة الحزين:

" هل سيزهر من الدموع مرسومٌ يبيد الذئاب والعبيد، لا جواب، لذلك بكى أوليس في عيني من أحبّ، ليُبعثَ من الموت كما يُحب."

إن يئست الشاعرة قليلاً، فإنّ من القحط

تنبت الخصوبة، ولغة الملحمة تشير في كثير من المقاطع إن لم يكن معظمها، إلى مقومات هذه الخصوبة، حيث يبعث من الموت ولادة، والولادة نفي للرماد، فهذه اللغة تكشفُ جانباً من جوانب شخصيّة المبدعة، فحين قالت:

" في كل نقطة نبضُ صباح/ حبّ أزهر في شفتي الدماء

ونارٌ تصرخُ "حيرا" تعشقُ الإله."ص٩٨

فليفتح القلب على مصراعيه لاستقبال الحياة، فهذه الحياة التي تعنيها الشاعرة ليست حياتها وحدها، إنّما حياة الآخرين، تنسجُ لها مدى يساعدُ على الاستمرار، تنهض به، من أجل أن يكون هناك حق وخير وجمال.

وأخيراً يمكنني القول: إن أحلام شاعرة ضاجّة بالفيض، في خزائنها نبيذٌ معتّق، في جرار أوغاريتية، إلياذة مشبعة بالذاكرة والأحداث، يقطرُ حرفها صبراً ووفاءً لتاريخ تمجّده، وأرض تعشق، لهذا بكى في عينيها أوليس.

❑❑

القدس.. والشعر الحديث

د. غسان غنيم

عيوننا إليك.. ترحل كلَّ يوم

لم تعد مساحةً وجغرافيا، ورملاً وحصى وزيتوناً ونخلاً.

لأن الابن المريض يمسي أحب الأبناء..

كلهم أبناؤنا، ونحبهم.. ولكنها القدس، عاصمة حزننا، وبوصلة أبصارنا، وقبلة ابتهالاتنا.. كلما ارتفعت قلوبنا نحو الأعالي في السماء. في ليلنا الذي انخسفت نجومه، واتكأ قمره على صخرة وينادي.. وما من مجيب..

لهذا صار للقدس هذا الحضور.. في القلب والوجدان والعقل.. لهذا جعلها الشعراء ابناً مدللاً.. ينغز وجداناتهم فيهتزون سكارى، سكرةً صوفية، يلهجون باسمها، فتحلُّ بهم. ولا يحلّون بها؟!.. بل لماذا هذا النداء الذي لا ينقطع يا قدس.. يا قدس يا مدينة الصلاة..؟! لك نصلي.

ابتدأت علاقة الشعراء في العصر الحديث بمدينة القدس، منذ ابتدأت عليها المؤامرة؛ منذ وعد بلفور.. ولكن لم يكن بيدهم إلا الكلمة، وهي ليست بقليلة في أمة تمتلك من مقومات الحياة، والصمود وحب الحياة والتحدي:

الحقُّ منكَ ومن وعودِكَ أكبرُ

فأحسبُ حسابَ الحق يا متجبّرُ

تعِدُ الوعودَ وتقتضي إنجازَها

مهجَ العبادِ، خسئتَ يا مستعمرُ

لو كنت من أهل المكارم لم تكن

من جيبِ غيرك محسناً يا "بلفرُ"

عِدْ من تشاءُ، بما يشاءُ، فإنما

دعواه خاسرةٌ، ووعدُك أخسَرُ(١)

ولم يكن الشاعر القروي وحيداً في هذا التحذير من الوعد المشؤوم، بل شاركته ثلة من الشعراء، استشعروا خطر هذا الفعل، فحذروا منه، ومن تبعاته بوعي شديد. ومنهم الشاعر الجزائري، "محمد العيد":

"بني التايمز" قد جرتم كثيراً

فهل لكمُ عن الجور ازدجارُ

أفي أسواقكم نصْباً وغصباً

تسوم "القبلة" الأولى التجّارُ

إذن بالحربُ للعربي دأبٌ

وهل تخفى "البسوس أو الفجار"

شددتم قهره فغلا انفجاراً

وعُقبى شدة القهر انفجارُ (٢)

وقد تتبع الشعراء أدقَّ الأشياء التي تخصّ القدس في هذه المرحلة فتحدثوا عن التقسيم، وعن اللجان الأممية التي تنطعت لحل القضية، ولجنة "بيل" التي اقترحت حل التقسيم، وخطر ذلك على القدس، ومنهم الشاعر "محمد العيد" و"أحمد سحنون" من الجزائر، و"محمد العدناني" من فلسطين، و"محمد البزم" و"عمر أبو ريشة" و"خليل مردم بيك" من سورية، وغيرهم كثير..

أموطئُ أقدام النبيِّين والرّسل

وموطنُ نسل الوحي بورك من نسل

فداكِ العدى لا تقبلي قسمة العدى

وللموتِ سيري ولا تبيتي على ذل!

ويا شعراءَ الضاد حثوا شعوبكم

بشعر يداويها من الجبن والبخل

فما الشعر إلا ثورة غير أنها

"تصولُ بلا كفٍ وتسعى بلا رِجل"(٣)

إلا أن التحذير لم ينفع في شيء، وآلتْ فلسطين والقدس إلى ضياع محتم، أمام مؤامرة، لم يكن أبناء فلسطين، وأبناء الأمة مهيّئين لصدها، وإنْ وعوها، فالمدُّ عاتٍ والسدودُ ضعيفةٌ، فكان:

١ ـ التفجّع للضياع: وتشتمل هذه الفترة على مستوى التاريخ النكبة، والنكسة، حيث صارتْ القدس كلّها تحت الاحتلال.. فبكى الشعراء وشقوا الجيوب، وانسفحتْ الدموعُ أسىً.. ولا تجلد أمام الإحساس بضياع المدينة "النبية" ويلحظ في مثل هذا الشعر، مداهمتُه الموضوع مباشرة، دون مداورة أو تقديمات، فالحدث ساخن، وردّات الفعل، تتفجر أسىً ولوعة.

يقول نزار قباني في قصيدة بعنوان "القدس":

بكيتُ.. حتى انتهتِ الدّموعْ
صليتُ.. حتى ذابتِ الشّموعْ
ركعتُ.. حتّى ملّني الرُكوعْ
سألتُ عن محمّدٍ..
فيكِ وعن يسوعْ
يا قدسُ.. يا مدينة تفوحُ أنبياءْ
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماءْ
حزينة عيناك يا مدينة البتولْ
يا واحة ظليلة.. مرَّ بها الرسولْ
يا قدس.. يا جميلة تلتفُّ بالسّواد
من يقرعُ الأجراس من كنيسة القيامَةْ؟
صبيحة الآحاد..
من يحمل الألعاب للأولادْ؟
في ليلةِ الميلادْ
يا قدس يا مدينة الأحزانْ
يا دمعة كبيرةً تجولُ في الأجفانْ
من يوقفُ العدوان؟..(٤)

فالتفجّع.. سيد الشعر الذي ذكر القدس وفلسطين في هذه المرحلة ولا يستثنى إلا القليل، بل النادر من الشعراء. أما الغالبية، فحزنها واضح، طاغٍ، متفجّر، عاتبٌ بمرارة، دونما اهتمام بكيفية الأداء، فالمهم هو هذا الحزن وهذا العتب:

بني العروبة كم من صيحة ذهبتْ

لو يستثارُ بها الموتى إذن ثاروا

هنتم على كل شعبٍ في تخاذلكم

شأن العبيد وباقي الناس أحرارُ

إخوانكم في فلسطين تنالهُمُ

بالسوء والعسَفِ أنيابٌ وأظفارُ

مهدُ المسيح ومعراج النبي وإ....

لى القبلتين بها لم يأمن الجارُ(٥)

وتَبعَ التفجعَ نوعٌ من عدم الإيمان بالأمة، بل موجةٌ من تبكيتِ الذات، وجلدها، وتساؤلات مقهورة عند أحقية هذه الأمة بالحياة وجدارتها بها..

أمتي هل لكِ بين الأمم

منبرٌ للسيف أو للقلمْ

أتلقاكِ، وطرفي مُطرقٌ

خجلاً من أمسِكِ المنصرمْ

ألإسرائيل تعلو راية

في حمى المهد وفي ظلِّ الحرمْ(٦)

ولم يعد للعيد طعم، والقدس جرح نازف، والأعداء سيف مسلط.. فمن أين يأتي الفرح؟!، ومن أين يأتي النسيان..؟!

أيُّ عيدٍ.. أتلقاه وأغدو

مَرِحاً أزهو على الكون وأشدو

وبلادي ألفُ جرحٍ يستبدُّ

وثرى القدس، دمٌ ما جفَّ بعدُ

أيُّ عيدٍ أتلقّاه رغيدِ

وعدوي، مدية فوق وريدي؟(٧)

وماذا سيجدي الكلام الثقيل..؟! والشعر انفجار.. وفرس جامحة تصول بلا كفٍ وتسعى بلا رجل؟. ومن أين للشعراء أن تُشفى آلامهم، وتطيب أوجاعهم، وحسابات السرايا ليست كحسابات السرايا..؟! القدس ضاعتْ، والقلوب تفطّرتْ، تنزُّ أسىً أسودَ، فمن المسؤول؟.. وعلى من تلقى التَبعة والوزر.

٢ ـ القدس.. والوزر: (طاش حجر الشعراء)، فألقوا بالتبعة على كلّ من أو ما حولهم، فتارةً على الأمةَ، وأخرى على حكامها.. وثالثةً على الشعب اللاهي.. ورابعة على الخُطب والشعارات والعنتريات الفارغة، وقد ميّز هذا الشعر الغضبُ عموماً والحزنُ أيضاً.. وبساطة الأداء الفني، لأن المضمون كان أكثر حضوراً في الوجدان الغاضب الحزين:

كنتُ في المخفر مكسوراً كبلُّور كنيسة
وفلسطين على الأرض حمامة
سقطتْ تحت نعال المخبرينْ
كنت وحدي..
لم يزرني أحدٌ في السجن.. إلاّ..
جبلُ الكرمل، والبحرُ، وشمسُ الناصرةْ
كنت وحدي..
وملوكُ الشرق كانوا جُثثاً
فوق مياه الذاكرة..
خدّروني..
بملايين الشعارات.. فنمتْ
وأروني القدسَ في الحُلم.. ولم
أجدِ القدسَ، ولا أحجارها، حين استفقتْ
فاعذروني...
أيها السادةُ إنْ كنتُ ضحكتْ..
كان في ودّي أن أبكي..
ولكني ضحكتْ..(٨)

وماذا تفعل القمم..؟ قراراً؟.. يتّخذه

فرسان العنتريات، سرعان ما ينسون محتواه، قبل جفاف الحبر الذي كُتبَ به.. والشعراء لا يريدون قمماً.. بل جيوشاً تجيّش، ثم تزحف، فالقدس تُدنس من هؤلاء الصهاينة، والحكام يتلهون أو يسعون وراء القرارات التي لا تغني ولا تُسمنْ..

أيها الحاكمون باسم بلادي

ما الذي تغزلون خلف الستار

قممٌ؟ أيُّ قمّةٍ وفلسطيـ.....

ـنُ وراءَ الدموع والأسوار

أصبحتْ هذه العواصم بعد الـ.....

ـقدس ركناً في متحف الآثار(٩)

فقد الشعراء إيمانهم بالنظريات والأحزاب التي لم تقدّم للقدس شيئاً.

فالشعب في فلسطين والقدس يُذبح، والأحزاب تتناطح.. والأرض تضيع.. فـ:

لا يمينٌ يجيرنا أو يسارُ

تحتَ حدّ السكين نحن سَواءُ

لو قرأنا التاريخ.. ما ضاعت القدس،

وضاعت من قبلها "الحمراءُ"(١٠)

بعض الشعراء ألقوا التبعة على العطالة، فأمة تمارس فاعليتها جلّها في المقاهي بين نرجيلة ونرد، وطقطقات ألسنة، هل ستحافظ على القدس؟!

طحنتنا في مقاهي الشرق، حرب الكلمات

والسيوف الخشبية

والأكاذيب وفرسان الهواء

نحن لم نقتلْ بعيراً أو قطاة

شغلتنا الترهاتْ

فقتلنا بعضنا بعضاً

وها نحن فُتاتْ

في مقاهي الشرق نصطاد الذباب(١١)

هل أعددنا للحرب؟.. وكانت إجابات كثيرة لا تدخل من بوابة الإيجاب، بل، تلتقط مبضعاً وتشرّح كل شيء، هل نحصل على النصر.. بالتبجّح والخطابة؟.. بالأغاني والربابة؟! أمة لا تعدّ وقت السلم، لا تفلح وقت الأزمة، فقبل الرماء تملأ الكنائن..

لأن ما نحسه

أكبر من أوراقنا..

لا بدّ أن نخجل من أشعارنا

إذا خسرنا الحرب.. لا غرابة

لأننا ندخلها

بكل ما يملكه الشرقيُ من مواهب الخطابة

بالعنتريات التي ما قتلتْ ذُبابة

لأننا ندخلها

بمنطق الطبلة والربابة...(١٢)

يتطور الوزر لدى بعض الشعراء حتى يطال كل شيء.. دون تحديد، فالحالة العامة للعرب مسؤولة.. الحكومات والناس والكتّاب الكاذبون، والأدعياء.. هو طوفان يجرف كل شيء ويدغدغ لؤم الجمهور وتعطشه لمجرم مسؤول عما حدث، يشبعه ضرباً وبسقاً، وسباباً.

فإذا أجنَّ الليل

تدق الأكواب، بأن القدس عروس عروبتنا

أهلاً.. أهلاً..

من باع فلسطين سوى الثوار الكتبة

أقسَمتُ بتاريخ الجوع

لن يبقى عربي واحد

إن بقيتْ حالتنا هذي الحالة

بين حكومات الكسبة
القدس عروس عروبتكم؟!
فلماذا أدخلتم كل زناة الليل إلى حجرتها
ووقفتم تسترقون السمع وراء الأبواب لصرخات بكارتها
وسحبتم كل خناجركم، وتنافختم شرفاً
وصرختم فيها أن تسكتَ صوناً للعِرض؟؟!!
فما أشرفكم
أولاد القحبة هل تسكتُ مغتصبة؟!
أولاد القحبة

لستُ خجولاً حين أصارحكم بحقيقتكم
إن حظيرة خنزير أطهرُ من أطهركم
تتحرك دكة غسل الموتى
أما أنتم
لا تهتز لكم قصبة!(١٣)

لكن هذه الاختلاطات سرعان ما هدأت، عندما ابتدأت حركة تحرير فلسطين، ولم تعد القدس، معجونة بالعاطفة فقط، بل تجاوز كثير من الشعراء هذا الإحساسَ المشوش، واليأسَ القاتل الذي ينتج منه ردّات فعل غاضبة. لأنّ الطريق، بدأت تتوضح صواها، فآلت القدس في نفوس الشعراء إلى التحدي والصمود.

٣ ـ القدس والتحدي والمقاومة:

هنا تتجاوز القدس "نسبياً" الجراح، بل تتعالى عليها ولا تنكرها في وجدانات الشعراء. فلم تعد بعد هذا، المدينةُ التي اغتصِبتْ وانتُهكت ضعيفة مستسلمة، ولا من منقذ أو معتصم. ولم يعد البكاءُ هو الرد، المدينة جريحة، ولكنها تتحدى.. مكلومةٌ مطعونة بآمالها بأبنائها وأعمامها وأخوالهم.. ولكنها تتحدى، ويُدرك كل من تحدث عنها بأن عودتها إلى أحضان الأم، يمرّ من فوهة الصمود وتحدي واقعها، ورسم طريق بديل لدرب الآلام الذي قادها إلى الجلجلة..

أيها الذاهبون إلى جبل النار
مرّوا على جسدي
أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مرّوا على جسدي
أيها العابرون على جسدي
لن تمرّوا
لن تمرّوا
لن تمرّوا(١٤)

اتجه الخطاب لدى شعراء تحدثوا عن القدس، من الضعف إلى الحدّة، ولم تعد القدس تستجدي على لسان الشعراء من ينقذها من سعير الصهاينة، بل ارتفع صوتها عالياً، متحدياً مؤمناً بالذات، وبقدرة الشعب والأمة.

لا تغيبي.. يا أماني العرب.. عن غالي روانا
واغسلي الأحزان.. في نهر.. غزير.. من دمانا
قد نذرنا النفس.. أن نحيا.. كراماً.. في ربانا
سوف نصليها.. سعيراً.. سوف نغزو من غزانا
عزّتِ القدسُ.. على الباغين.. لا تبغي سوانا(١٥)

ربما كان لانتفاضة الأقصى الأولى ١٩٨٧م دور في عودة لهجة التحدّي والأمل بالشعب في أشعار الشعراء الذين تحدثوا عن القدس، فأطفال الحجارة جيش طالما تمناه الشعراء لدى الحكومات فلم ينالوا إلا أمنيات مسربلة بالسراب.. وكاد اليأس يحكم براثنه لولا حجارة صارت أبابيلا.. فأحييتُ الأمل بأمة ما تزال تحمل عروقُها بعض حياة.

ونغنّي القدس يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون إلى القدس قريباً

وقريباً تكبرون
وقريباً تحصدون القمح من ذاكرة الماضي
قريباً يصبح الدمع سنابل
آه، يا أطفال بابل
وقريباً تكبرون
وقريباً
وقريباً
وقريباً
وقريباً
هللو يا
هللو يا(١٦)

إن تكرار قريباً، يوحي بمدى تجدد الأمل لدى الشعراء بالعودة إلى القدس واستخدام درويش صرخة الفرج "هللو يا" في خاتمة القصيدة مؤشر إلى الإيمان الشديد بقرب العودة، فها هي الأمة يتحرك فيها نبض الحياة، فلا خوف عليها ولا هم يحزنون.

ونشطت في الشعر الذي تحدث عن القدس والانتفاضة حركةُ استحضار التاريخ بألقه، فكثرتْ الرموز التاريخية، لدواع فنية، ومعنوية، وهذا ما جعل قصيدة القدس.. تتمثل أبعاداً فنية، دون الاكتفاء ببعدها المعنوي.. الذي يمتح من رصيد القدس الديني والتاريخي والحضاري.

هو ذا صلاح الدين يخلع قبره
صلى مع الشهداء
هزّ بقبضته ثرى الخليل وقاما
......
صلى بنا وهو الذي ما زال ينزف
في الجموع إماماً
ومشى..
لعلّ القدسَ وجهتُهُ
وعَلَّ الشاما
هي خطوة..
حتى إذا صرخ الدّمُ العربي
من فوق المآذن: وا صلاحَ الدين
ضجّ الساحُ راياتٍ
وثار حماما(١٧)

وربما اتجه بعض الشعراء إلى التراث الأسطوري العالمي ليترافق المعنى الجميل مع الصياغة الفنية الراقية، مع الأمل والتفاؤل والإيمان بالعودة إلى ربوع تلك المدينة، بل ربوع فلسطين كلها...

يا عدوَّ الشمس..!
في الميناء زيناتٌ، وتلويح بشائرْ
وزغاريد وبهجة
والأناشيد الحماسية وهجٌ في الحناجرْ
وعلى الأفق شراعٌ..
يتحدّى الريحَ.. واللُّجَّ.. ويجتاز المخاطر
إنها عودة يولسيز
من بحر الضياع
عودة الشمس، وإنساني المهاجر..
ولعينيها، وعينيه.. يميناً.. لن أساوم..
وإلى آخر نبضٍ في عروقي
سأقاوم
سأقاوم
سأقاوم(١٨)

كانت القدس حاضرة في كل شعر، وفي كل قافية تؤشر بوصلتها الوجدانية نحو فلسطين، وحضورها وجدٌ تأجج في وجدان الشعراء فمنهم من صرّح، ومنهم من ورّى، ومنهم من أوحى.. وهي في التصريح والتورية والإيحاء، تشكيل ومعنى حضور مفعم بكل أطياف الحبّ، الذي يتأجج ما إن تعبرُ في الخيال..

وكثيرون رمزوا لهذه المدينة النبية برموز شتى، حتى صارت من حيث كثرة رموزها التي تعود لمرموز واحد، تشكل حالة صوفية، فصارت ليلى، وصارت الصخرة،

والمحراب والبرتقالة، والزيتون، والحبيبة، وهي لا تقرّ بحبها، إلا لحبيب يحمل مهجته على كفه هدية عيد، ما فارق الشعراءَ إحساسُ اقترابه..

أكواخ أحبابي على صدر الرمال

وأنا مع الأمطار ساهر..

وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحّار، ولكن لم يسافر

لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال

يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر

أنا لن أبيعك باللآلي

أنا لن أسافر

لن أسافر

لن أسافر(١٩)

صخرة الصلاة هذه، ربما كان موضعها، في قبة الصخرة، الذي بورك حولها.. فكان بقدسيته، إيحاءً للقدس، بقدسيتها.. وجلالها لتصير موضوعاً للتمسك وعدم التفريط..

ربما أصبحت القدس المكان الآن قضية القضايا، لإظهار مدى الخطر الذي يمكن أن تتعرض له بالتهويد، فيمسي أصحابها ومحبّوها وورثتها الحقيقيون خارج المكان.. فتضيع عندئذٍ. ربما كان الحفاظ على التفاصيل الصغيرة، التي تخص القدس، فعلاً نضالياً حقيقياً الآن، بل ويشكل محطة مهمّة في تاريخ الصراع على المكان، بين قادمين لا يربطهم به رابط، ومرحّلين دفنوا في ثراه كل أحلامهم وذكرياتهم وتراث آبائهم وأجدادهم. وربما كان هذا واحداً من الأسباب التي دعتْ المفكر إدوارد سعيد يعنونُ مسيرته "بخارج المكان" حيث المكان الوحيد الذي يشكل الوجدان هو القدس، التي باتتْ فضاءً يرتكب فيه القادمون، جناية طمس الملامح، والألوان العربية بالادعاءات الكاذبة، بتبديل الأسماء.. بالاستيلاء على منازل آل؛ عودة، وسلامة، ودجاني، وبرامكي، وشماس، وطنوس، وقبين.

لم تعد القدس مدينة. ومساحة جغرافية، بل صارت قضية تأصيل، وجذورَ شعب، وتاريخاً يراد له أن يُمحى..

لهذا نقول مع مظفر النواب:

أيها الجند

بوصلة لا تشير إلى القدس، مشبوهة

حطموها على قحفِ أصحابها

اعتمدوا القلب، فالقلب يعرف مهما الرياح الدنيئة

سيئة جارفة(٢٠)

القدس، منارة قلوب العرب، منارة قلوب الشعراء.. جريحةٌ فأمستْ أحبَّ السماء.. أقربَ الأسماء، وحنينَ القلوب..

وأخيراً سأقول مع الشاعر العربي سميح القاسم في آخر قصيدة للقدس دعاها "اسمُكِ القُدس" وكأنما يترنم بالاسم على طريقة عشق أبي نواس ألا فاسقني قدساً وقلْ هي القدس...

لزواريبها نكهة الخبز والمعجزات

ومآذنُها بسملات

ولأجراسها، هيبة الربّ في الكائنات

والقبابُ خشوع النبيّين في حضرة الله قبل الصلاة..

***

اسمُكِ القدس في صلَوات السنين..

تحت كابوس ليلٍ هجين

واسمُكِ القدس في كل حالٍ وحينْ

واسمُكِ القدس في السلم والحرب

والقدس في الشعر والرقص والسرّ والنثر

والجهر، والقدسُ في القمح، والوردِ

والعشب
والقدسُ في الحقد والحبّ في الحلم والرسم
والقدسُ في العسر واليسر والقدسُ
في الخير، والقدسُ في الشرّ، في البرد والحر
في وشم أبنائك الراحلينْ
في خلايا الجنين
في تقاطيع أحفادِك الوافدين
أنتِ لي واسمُكِ القدسُ في كل حالٍ وحين
وإلى كل حالٍ، وحين
وإلى أبدِ الآبدين
أبدِ الآبدين
آمين...(٢١)

الهوامش

١ ـ الخوري: رشيد سليم: "الشاعر القروي" الديوان ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٧٨م ـ ص.١١١
٢ ـ رُليبي ـ عبد الله: انظر كتاب: "فلسطين في الأدب الجزائري الحديث" ـ دار صبرا ـ دمشق ـ ط١ ـ ١٩٨٦ ـ ص٣٠-.٣١
٣ ـ الشاعر أحمد سحنون: من الجزائر ـ نقلا عن المرجع السابق ـ ص٣٦-.٣٧
٤ ـ قباني ـ نزار: الأعمال السياسية الكاملة ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت ـ ط٢ ـ آذار ١٩٨٢ ـ ج٣ ـ ص١٦١-١٦٢-.١٦٣
٥ ـ مردم بيك ـ خليل: الديوان ـ المجمع العلمي العربي ـ دمشق ـ د.ت ـ ص.١٣٦
٦ ـ أبو ريشة ـ عمر: الديوان ـ ج١ ـ دار العودة ـ بيروت ـ ٢٠٠٥ ـ ص٤٧-.٤٨
٧ ـ العيسى ـ سليمان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٩٥ ـ ج١ـ ص.١١٣
٨ ـ قباني ـ نزار: المصدر نفسه ـ ص٢٧١-٢٧٢-.٢٧٣
٩ ـ الكرمي ـ عبد الكريم "أبو سلمى": الديوان ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٨١ ـ ص.
١٠ ـ قباني ـ نزار: المصدر نفسه ـ ص.٤٠٥
١١ ـ البياتي ـ عبد الوهاب: الديوان ـ المجلد ٢ ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط٣ـ ١٩٧٩ ـ ص.٢٨٤
١٢ ـ قباني ـ نزار: المصدر نفسه ـ ص٧٤-.٧٥
١٣ ـ النواب ـ مظفر: وتريات ليلية ـ الحركة الأولى ـ نقلا عن كتاب مظفر النواب حياته وشعره ـ باقر ياسين ـ دمشق ١٩٨٨ ـ ط١ـ ص٢٤٦-.٢٤٧
١٤ ـ درويش ـ محمود: الديوان ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط١٠ـ ١٩٨٣ ـ ٦٣٠-.٦٣١
١٥ ـ هارون ـ هند: سارقة المعبد ـ دار الأنوار للطباعة ـ دمشق ١٩٧٧ ـ ص.٦٨
١٦ ـ درويش ـ محمود: الديوان ـ ص٣٩٨-.٣٩٩
١٧ ـ حامد ـ محمود: شهقة الأرجوان ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٠ ـ ص٥٣-.٥٤
١٨ ـ القاسم ـ سميح: الديوان ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣ ـ ص٤٤٧ و٤٤٩-.٤٥٠
١٩ ـ درويش ـ محمود: الديوان ـ ص.١١٣
٢٠ ـ النواب ـ مظفر: المرجع نفسه ـ ص.٣١٥
٢١ ـ القاسم ـ سميح: اسمُك القدس ـ مجلة الدوحة ـ السنة الثانية ـ العدد ٢٠ حزيران ٢٠٠٩ـ ص٢٣ و.٢٧

□□

بمناسبة مرور ربع قرن
على رحيل الشاعر علي دمّر
نموذج الشاعر في الرسائل المحرجة

رضوان السح

إذا كان الباحث لا يستطيع أن يقطع في مسألة اطلاع نزار قباني على الرسائل المحرجة التي كتبها علي دمّر، فإنه من باب أولى أن يكون عاجزاً عن تقدير حجم الإحراج الذي وقع فيه نزار من جرّاء هذه الرسائل.

لكن ما يعني البحث هنا ليس موقف نزار قباني مما وجّه إليه من نقد، بل ما حدّه علي دمّر عبر قرابة ستين صفحة من القطع الصغير تضمنت ثلاث رسائل هي:

١- الرسالة الأولى عن جمال عبد الناصر.
٢- الرسالة الثانية عن ميراث العرب.
٣- الرسالة الثالثة عن تجارة الشعر.

وقد قدّم لهذه الرسائل ببيتين لأبي العلاء المعري، وبقول له، ومقدمة مقتضبة في قرابة عشرة أسطر.

وإذا كان أي كتاب هو مجموعة رسائل تتضمنها دفتا غلافه، فإن الغلاف ذاته هو أحد حوامل هذه الرسائل، وقد جاء على غلاف المجموعة عبارة «من كوخ الشعر والفكر»وهي عبارة يروق لعلي دمر إثباتها على أغلفة أعماله.

ثنائية الشعر والفكر مدخل حسن لرسم نموذج الشاعر كما تقدمه مجموعة «رسائل محرجة إلى نزار قباني » التي كتبها علي دمر، ونشرها في طبعتها الأولى عام 1981.

عرّف أحمد بن فارس «الفكر» في «مقاييس اللغة» بأنه «تردد القلب في الشيء » (١)، وهو يمتاز في دلالته الجذرية الأولية - أو ما يعرف بالدلالة اللغوية - عن دلالة (الشعر)حيث يميل الثاني إلى(الفطنة)(٢)، أو(الذكاء والعلم)(٣)، هذه الدلالة التي تحمل معنى الإدراك المباشر للأشياء (٤)، على عكس الفكر الذي يتوصل إلى ما يريد عن طريق التأمل في جمع محفوظات الذاكرة إلى المعطيات الحاضرة(٥).

وإذا كنا قد وجدنا مثل هذا الفرق في الدلالة اللغوية، فإن الفرق أكثر وضوحاً في الدلالة الاصطلاحية، فالشعر هو المعرفة المتولدة عن طريق مباشرة كالإلهام أو الحدس أو الطرق الذاتية، أما الفكر فنتاج التأمل والعقل الذي هو ملكة جماعية لها أسسها الموضوعية.

ومن هذا التباين بين الشعر والفكر استبعد بعضهم ثنائية« الشعر والنثر »كمتقابلين مدرسيين تقليديين لمصلحة ثنائية «الشعر والفكر»، فالشعر يقابله الفكر، أما النثر الذي رأى فيه القدماء إمكانية أن يكون قولاً شعرياً، وأعطى حديثاً« قصيدة النثر»، فإن ما يقابله هو النظم، فيكون هناك ثنائيتان من التقابل هما «الشعر والفكر» و«النثر والنظم» .

إن الشاعر علي دمر مولع بالفكر، ولا يبدو قانعاً بصفة الشعر وحدها، ولذا فإن كوخه هو (كوخ الشعر والفكر) غير أنه لا يبدو

منطلقاً في تسمية هذا الكوخ من ثنائية يكون الشعر فيها مقابلاً للفكر بالمعنى الذي تحدثنا عنه، بل من ثنائية يكون الشعر فيها حاملاً للفكر، واستشهاد شاعرنا ببيتي أبي العلاء في المقدمة يعطينا نموذج الشعر الذي يحمل فكراً.

وحين يقرر في مقولة المقدمة أن"الانحراف الفكري أخطر من الانحراف السياسي، فالسياسة عادة تنفيذ لآراء فكرية" فإنه يريد – على الأرجح – تنبيهنا إلى أن في شعر نزار قباني (فكراً)، وأن هذا(الفكر) منحرف وخطير.

يقول علي دمر في مقدمة المجموعة:

"أشهد لتاريخ الأدب العربي بل والعالمي أن نزار قباني من ناحية الشاعرية في مقدمة شعراء العرب بل والعالم، وأنه أضاف للشعر العربي المعاصر أشياء جديدة لم تكن فيه، في الصور والأساليب والأشكال والمضامين والأوزان، وأنه راسخ القدم في التراث والمعاصرة معاً، وأنه حجتنا الرائعة في طواعية اللغة العربية الحية الخالدة وشعرها العظيم بأوزانه وقوافيه للتطور إلى أقصى ما يمكن لأي لغة ولأي شعر أن يصل إلى ما لانهاية في معايشة سائر العصور وخصوصاً أمام أدعياء التجديد الكاذب من الهادمين الجهلاء العابثين.

وليست مناقشتي لبعض شطحاته ومبالغاته وانحرافاته في بعض الأفكار الاجتماعية العربية فيها أي إنقاص من شاعريته العالمية المبدعة حيث لم ولن يخلق الشاعر المعصوم عن الخطأ المنزه عن المناقشة خصوصاً من الناحية الفكرية"(٧)

في هذه المقدمة لا تبدو ماهية الشعر بسيطة، بل هي مركبة، إنها(بعض الأفكار) مضاف إليها (الشاعرية)، أي أن الشعر يتألف من الفكر والشاعرية، فإذا انتفى منطقياً أن يكون الشعر مؤلفاً من الشعر والفكر، فما عسى أن تكون هذه (الشاعرية)؟

يقول د. جابر عصفور: "هناك أكثر من صورة للشاعر في تراثنا: صورة المادح الذي جعل من الشعر حانوتاً يدور به على طالبي المديح، وهي الصورة الغالبة التي استمرت زمناً طويلاً، وصورة الشاعر اللاهي الذي يغنم من الحاضر لذاته دون أن يعبأ بشيء بعد هذه اللذات...، وصورة الشاعر الصانع الذي يرى في كمال إبداعه أو إحكام صنعته غاية مستقلة عن كل غاية، وصورة الشاعر الداعية الذي يوظف شعره في خدمة اعتقاد أعمّ منه، بالمعنى الديني أو السياسي .."(٨)

إذا نظرنا في هذه النماذج الأربعة- و خامسها هو النموذج الأصلي (الشاعر العارف بكل شيء)(٩)، وقع نظرنا على النموذج الثالث، وهو نموذج الصانع، وهذا النموذج يبدو مبايناً للنماذج الثلاثة الأخرى من حيث أنه ينبغي أن يكون حاضراً بقدر ما في كل نموذج، أي أن الصنعة-أو مايطلق عليها علي دمر (الشاعرية) – لا يخلو منها غرض من أغراض الشعر، وهي ليست أمراً هامشياً في تحديد قيمة الشاعر، بل هي الأساس والجوهر في تحديد هذه القيمة، وهي التي جعلت نزاراً في منظار علي دمر (في مقدمة شعراء العرب بل والعالم).

إن إعلاء علي دمر من شأن (الشاعرية) يجعلنا نميل بنموذج الشاعر عنده إلى نموذج الشاعر الصانع، إلا أن ما لاحظناه من إعلائه لشأن (الفكر) وقيام الرسائل المحرجة على النظر إلى نزار على أساس الفكر، ينبغي أن يميل بنموذجه إلى الشاعر الداعية، هذا النموذج الذي يعطي قيمة للالتزام والأخلاق والوظيفة الاجتماعية للإبداع.

إن نموذج الشاعر عند علي دمر لا يبدو في ظاهره وسطاً بين نموذجي (الصانع) و(الداعية)، بل هو الصانع مرة، والداعية مرة أخرى، هو نموذج الصانع حين يُعلي علي دمر من شأن (شاعرية) نزار قباني، وهو نموذج الداعية حين تطغى قيمة الجانب (الفكري) لتهبط بنزار إلى مستوى التاجر الوضيع، فتهبط (الشاعرية) التي أعلى من

شأنها، وتغدو هذه الشاعرية (العالمية المبدعة) سهلة المنال، قد يستطيعها كل شاعر يقبل أن تكون شاعريته سلعة للمتاجرة:

"بإمكاني أتاجر بالإثارهْ
وحسبَ السوق أدفع بالتجارهْ
ويثريني به (قبّان) شعري
كما أثرتْ تجارته نزارهْ"

وإذا أخذنا بظاهر هذا التناقض نكون قد أرسلنا (رسالة محرجة)إلى علي دمر.

يقوم الإحراج في الرسالتين الأولى والثانية على مبدأ عدم التناقض كما في المنطق التقليدي الصوري، فقد ضبط علي دمر نزاراً متلبساً بالتناقض حين ذمّ عبد الناصر وصوّره دكتاتوراً تسبب من خلال تضييقه على الحريات، بهزيمة حزيران. وعلي يشاطر نزاراً هذا الرأي ويقول له:

"يا شاعر الإنسانْ
هذا كلامٌ رائع البيان"(١٠)

ثم أعلى نزار من شأن عبد الناصر فجعله في مقام الأنبياء والآلهة... وهذا تناقض استدعى من علي دمر قوله:

"ما ذلك التناقض العجيب يا نزار!"(١١)

وضبطه في الرسالة الثانية متلبساً بالتناقض حين راح، من جهة يسب العرب منكراً إسهامهم في الحضارة، ومن جهة ثانية يستلهم آثارهم ويتسول سيوفهم، ويتغنى بأمجادهم. أما الرسالة الثالثة (تجارة الشعر) فهي في تبيان دافع التناقض في الرسالتين السابقتين، وهو الاتجار بالشعر، والميل وفق أهواء السادة والأجراء والجمهور والأحزاب(١١) واعتماد الإثارة لتحقيق رواج البضاعة، ومن مواضيع الإثارة المروّجة موضوع حرية المرأة والحرية الجنسية.

وفي هذه الرسالة (الثالثة) لا يدان التناقض منطقياً وحسب، بل أخلاقياً أيضاً، لأنه علامة على غياب الصدق بالمعنى الأخلاقي، وغياب هذا الصدق في رأي علي دمر هو أوجع الموجعات التي عاناها العرب في شعرهم:

"وأوجع ما يعاني العُرب قدماً
من الشعر التملق والتجارهْ
وأستثني من الكذب المعري
عدوّ الزيف شنّ عليه غارهْ"(١٢)

لماذا لم يوجه علي دمر رسائله النقدية (المحرجة)، وهي ذات طابع فكري، نثراً؟

نرجح أن يكون السبب هو أن نموذج الشاعر عند علي دمر وهو نموذج الصانع - كما أسلفنا- يقوم على أن الشاعرية قالب جميل يزين كل معنى، ولذا اختار أن يرسل رسائله بالقالب الأجمل، وقال لنزار: أنت متناقض منطقياً، ولكن أراد لهذا القول أن يكون شعراً، وقال له: أنت لست صادقاً أخلاقياً، وأراد لهذا القول أن يكون شعراً أيضاً.

يمكن أن يرى الباحث في نموذج الشاعر عند علي دمر نموذجاً تقليدياً للشاعر العربي يقف عند حدود الناجز من الأفكار والقيم، ويقوم على نظمها بالأوزان وتذييلها بالقوافي، ولاسيما في موقفه من الحرية الجنسية عند نزار واستهجانها بقوله:

وأنسى أن أجدادي قديماً
شموس العدل.... أركان الحضاره
وأن الفحش يجلد في حماهم
وحاز الدهرُ بالشرف ازدهاره(١٣)

لولا أنه يرى في أبي العلاء نموذجاً سامياً في الشعر العربي، فهو المستثنى من الكذب والزيف، والمعري كما هو عدو الكذب هو عدو التقليد أيضاً، بل "هو أول شاعر ميتافيزيائي في تراثنا الشعري"، كما يقول أدونيس(١٤).

ولكن الشاعرية التي امتاز بها نزار قباني، وأقرّ له علي دمر بامتلاكها، يبدو أن المعري لا يمتلكها كما امتلكها أبو نواس مثلاً.

صحيح أن المعري كان مجدداً على صعيد الفكر، إلا أنه في الشعر لم يكن حراً طليقاً كما في الفكر، فالشعر ليس تعبيراً عن أفكار مجردة، بل عن نوازع شعورية يمكن أن يستخلص منها الباحث أفكاراً.

لقد قارن الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي بين المعري وأبي نواس، فرأى رسالة الأول خلقية حكيمة، ورسالة الثاني عاهرة فاجرة، وانتهى من المقارنة إلى أن أبا نواس أشعر من المعري، وذلك انطلاقاً من أن أبا نواس "يذكر ما يمليه عليه قلبه وفكره الذاتيان" (١٥).

أما المعري فلا يبدو أنه كان يطلق العنان لقلبه كما لفكره، وكذلك الشريف الرضي، فقد حدّ كونه نقيباً للأشراف- وما يستدعي هذا المقام من مراعاة للسائد من الأعراف- توثب عاطفته الشعرية (١٦)، وعلي دمر المحب للصافي النجفي والمعجب به (١٧) لا يبدو أنه قد حسم الخلاف بين الجمالي والأخلاقي لمصلحة الجمالي كما عند النجفي، غير أنهما يلتقيان- نسبياً- على أن قيمة الصدق في الشعر، وهي القيمة التي عرّف النجفي انطلاقاً منها الشعر بأنه إرضاء شعور لا إرضاء جمهور، هي القيمة العليا(١٨)، وفي هذا يقول علي دمر:

"سأبقى رهن إحساسي وإن لم
أصبْ في عالم الشعر اشتهارهْ
وإن لم ألقَ جمهوراً ومجداً
مالأ ليس تعنيني الخسارةْ"(١٩)

إن نموذج الشاعر عند علي دمر يجمع بين نموذج الصانع كما حدّه في مقدمة المجموعة بما خلع من قيمة على نزار قباني في إبداع الصور والأساليب وتطويع اللغة العربية، وبين نموذج الداعية بما يحمل من التزام بقضايا الأمة والأخلاق.

كما أنه يقدم نموذج الشاعر (الصادق) في التعبير عن فكره ، في مقابل نزار قباني الذي قدمه كنموذج للشاعر (الجماهيري).

هوامش:

١- معجم مقاييس اللغة- مادة (فكر).
٢- نفسه- مادة (شعر).
٣- نفسه - مادة (فطن).
٤- المعاني الفلسفية في لسان العرب ص١٦٧.
٥- نفسه ص١٦٤.
٦- هذا الرأي للفارابي، انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٨٤.
٧- رسائل محرجة إلى نزار قباني ص٧.
٨- غواية التراث ص١٣-١٤.
٩- انظر، غواية التراث ص١٣-٢١.
١٠- رسائل محرجة... ص١٨.
١١- نفسه ص٣٠.
١٢- نفسه ص٥٩.
١٣- نفسه ص٥٨.
١٤- مقدمة للشعر العربي ص٨١.
١٥- مجالس الصافي النجفي ص١٨.
١٦- نفسه ص٤١.
١٧- نفسه ص١٥٣.
١٨- البراعم(المقدمة)ص٨.
١٩- رسائل محرجة ص٦٠.

المصادر والمراجع:

١. معجم مقاييس اللغة- أحمد بن فارس- تحقيق عبد السلام محمد هارون- طبعة اتحاد الكتّاب العرب- دمشق ٢٠٠٢.
٢. المعاني الفلسفية في لسان العرب- د. ميشال اسحق - منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق ١٩٨٤.
٣. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين- د. إلفت كمال الروبي- دار التنوير- بيروت ط١ ١٩٨٣.
٤. رسائل محرجة إلى نزار قباني- علي دمر - المطبعة الحديثة- حماة ط١ ١٩٨١.
٥. غواية التراث - د. جابر عصفور - وزارة الإعلام- مجلة العربي- الكويت ط١

٢٠٠٥.

٦. مقدمة للشعر العربي – أدونيس - دار البعث- وزارة الثقافة- عن طبعة بيروت ١٩٧٢.

٧. مجالس الصافي النجفي – د.مصطفى الحدري (مخطوط).

٨. البراعم - عمر يحيى- المطبعة العلمية - حلب ١٣٥٤هـ- ١٩٣٦ م.

❑❑

المدرسة الكلاسيّة (الاتباعيّة)

د. ممدوح أبو الوي

المدرسة الأدبية تعني تشابه الأساليب الإبداعية والأفكار والنظرات الجمالية على الأدب لدى عدد كبير من الأدباء، وتعد المدرسة الكلاسيّة من المدارس الأدبية الأولى من حيث النشأة.

أسباب ظهور المدرسة الكلاسيّة والأسس التي قامت عليها:

١ ـ تنشأ المدرسة الأدبية في ظل واقع اجتماعي وتاريخي واقتصادي، يتطلب ظهور مدرسة أدبية معينة، فتظهر المدرسة لتلبي حاجات المجتمع الذي تظهر فيه، ولذلك ظهرت المدرسة الكلاسيّة على سبيل المثال في عصر النهضة الأوروبية، الذي يرى بعضهم أنه بدأ مع اكتشاف المطبعة على يد المخترع الألمانيّ غوتنبرغ عام ١٤٥٣م، أو بعد اكتشاف أمريكا على يد كريستوف كولومبس عام ١٤٩٢م، فظهر عصر جديد، له خصائص تختلف عن خصائص العصور السابقة، إذ تقدمت العلوم بوجه عام فاستطاع العالم الإيطاليّ غاليلو استخدام المنظار المكبر، وبذلك استطاع رؤية بعض الكواكب التي لا ترى بالعين المجردة، وثبت بأنّ الأرض كروية، وأنها هي تدور حول الشمس وليس العكس.

يقول الدكتور عبد المنعم تليمه في كتابه "مقدمة في نظرية الأدب": "والمدرسة الأدبية استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخيّ اجتماعيّ محدد، فالمدرسة الأدبية، والفنية عامة، لا تنشأ بإرادة فنان فرد، أو باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام، معبّر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع." (١) وتستند المدرسة الكلاسيّة إلى نظرية المحاكاة، ويرى عبد المنعم تليمه أنّ المدرسة الواحدة تختلف من مجتمع لآخر.

٢ ـ يرتبط ظهور المدارس الأدبية بظهور تيارات فلسفية فمثلاً يرى الدكتور عبد المنعم تليمه في كتابه"مقدمة في نظرية الأدب" أنّ المدرسة الكلاسيّة تستند إلى نظرية المحاكاة عند أفلاطون (٤٢٨-٣٤٧) ق.م التي ترى أنّ العالم الماديّ (الكون) هو محاكاة لعالم المثل الأزليّ، والأدب والفنون عامة هي محاكاة للعالم الماديّ، وبذلك فإنّ الأدب يبتعد عن العالم الأزليّ، عالم المثل، بمرتبتين.

٣ ـ ارتبط ظهور المدرسة الكلاسيّة بنمو الشعور القوميّ، على حساب الانتماء الدينيّ أو القبليّ، فأصبح الانتماء القوميّ هو الأقوى، وعن هذا الشعور القوميّ عبّر الكاتب الإيطاليّ ميكيافيلي (١٤٦٩-١٥٢٧) في كتابه "الأمير" الذي ألفه عام ١٥١٢، والذي يرى فيه أنّ الغاية تبرر الوساطة، ومن هنا جاء مصطلح الميكيافيلية، أيّ افعل ما تشاء في سبيل الوصول إلى مصلحتك، وأنّ المهم أنْ تحصل على احترام الناس وخوفهم أهم من أن تحصل على محبتهم، وبفضل هذا الشعور القوميّ توحدت الإمارات الفرنسية وكونت

سلطة مركزية.

٤ ـ قامت ثورات في أوروبا عبرت عن توجهات المرحلة الجديدة منها الثورة البورجوازية الإنكليزية عام١٦٤٨ .

٥ ـ ساد الاتجاه العقلانيّ في الفكر الأوروبيّ الذي عبّر عنه بوضوح الفيلسوف الفرنسيّ ديكارت (١٥٩٦- ١٦٥٠)، الذي دعا إلى التفكير بدلاً من الإيمان المطلق دون تقديم البراهين على ما تؤمن به، فهو دعا إلى الإيمان بما يقره العقل، وبما تقره التجربة. كما أكّد مبدأ العقلانيّة الفيلسوف الانكليزي فرنسيس بيكون (١٥٦١ – ١٦٢٦) ، و يقوم منهجه على الاستقراء ،الذي يبدأ بجمع معلومات معيّنة عن موضوع محددٍ ، ثم مقارنة هذه الحقائق ، وكان يعتمد في منهجه على أسس علميّة . و يقول الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه"الرومانتيكية":"في الأدب الكلاسيكي كان للعقل السلطان المطلق . كانت العواطف والمشاعر الكلاسيكية خاضعة كل الخضوع للعقل، الذي لم يكن ليدع مكاناً لجموح العاطفة وجيشانها، فكانت الخواطر تمر في مجال التفكير لتصفى وتهذب، حتى تخرج منطقية هادئة" (٢).

ولقد أكد الشاعر الفرنسيّ بوالو (١٦٣٦-١٧١١) على هذا المبدأ: إذ قال بوالو في كتابه"فن الشعر":" فلتلبوا دائماً العقل، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة. ولا ينبغي أبداً أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها النبيلة"، ويقول الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه " الأدب المقارن" : " والعقليّة عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال في الأدب، إذ الأدب انعكاس للحقيقة ، وعندهم أنّ الحقيقة هي هي في كلّ زمان و مكان. والعقل هو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية و يعزز القواعد الفنية الأخرى و هو عماد الخضوع للقواعد عامة. ثم إنه هو الذي يوحد بين المتعة و المنفعة . ولا يصح أن يُحاكى الأقدمون إلا بقدر اتباعهم للعقل. و قد ساعد الفيلسوف الفرنسي ديكارت. على إرساء قواعد العقل عند الكلاسيكيين ."(٣)

ولكن يعود الفضل إلى النقاد الإيطاليين في إرساء دعائم المدرسة الكلاسية، وأساسها العقليّ، و من هؤلاء النقاد: جوفاني بوكاتشو ١٣١٣-١٣٧٥ والده إيطاليّ و أمه فرنسية، وكان يتقن اليونانية واللاتينيّة له كتاب بعنوان "ديكاميرون" (عشرة أيام) الذي كتبه بين عامي ١٣٥٠-١٣٥٣، وهو مجموعة قصص فوصف في هذا الكتاب مرض الطاعون الذي اجتاح فلورنسا عام ١٣٤٨، إذ أمضى ثلاثة شباب و سبع سيدات في بيت ريفيّ مدة عشرة أيام خوفاً من العدوى بمرض الطاعون. ينصرفون خلال هذه المدة إلى الرقص واللهو وسرد الحكايات. وهم يؤمنون بالفطرة الطيبة للإنسان. وطالب جوفاني بوكاتشو في كتابه الإقبال على الحياة، وهو ممن يحترمون المرأة، ويعد الحبّ عاطفة سامية، من حق الإنسان الحصول على السعادة. ويرى أنّ قيمة الإنسان بعمله، و ليس بأصله.

وأبطال "ديكاميرون" من أبناء الشعب بكلّ فئاته، بينهم الفقير والملك والغني والفارس والتاجر .

كما ترك جوفاني بوكاتشو كتاباً عن حياة دانتي (١٢٦٥-١٣٢١).

إضافة إلى بوكاتشو هناك ناقد آخر إيطاليّ اسمه بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤) أيضاً ساهم في إرساء دعائم الكلاسيّة.

ورفضت العقلانية الأفكار القائمة على الإيمان بالخوارق والغيبيات.

٦ ـ الغاية الأخلاقية للأدب:

وآمنت أنّ الأخلاق تتطور فهي نسبية، وتتغير من مجتمع لآخر، فالعبودية كانت أمراً عادياً في فترة من فترات التاريخ ، أما في فترات أخرى فأصبحت أمراً غيّر مقبول نهائياً، وكذلك احترام الإنسان بحسب لون بشرته كان أمراً عادياً في فترة معينة،

فالأبيض سيد وصاحب البشرة السوداء عبد، إلا أنّ هذا الأمر لم يعد مقبولاً في فترات تالية . فالإنسان يطور معاييره الأخلاقية وهي ليست منزلة ولا ثابتة . واهتمت العقلانية بالعلم الذي به نستطيع اكتشاف المجهول وكاد الكلاسيكيون أن ينكروا دور العاطفة، وقللوا من أهميتها.

والغاية الأخلاقية للأدب تعني أنّ على الأديب أن يلقن الفضائل، ويغذي العقول، والحق يجب أن ينتصر على الباطل، وإذا قام صراع بين الواجب والعاطفة فالنصر حليف الواجب، وإذا انتصرت العاطفة على القيام بالواجب، فهذا فقط من أجل أن يبين المؤلف مواطن الضعف الإنسانية ويحذر منها . فيعرض المؤلف الكلاسيكي العواطف بشكل ينفر القارئ منها ولا يرغبه فيها.

٧ ـ الإشادة بالعادات والتقاليد الموجودة في المجتمع، فهذا أدب أرستقراطي محافظ، ويكتب الأديب أدبه للصفوة المختارة من أبناء المجتمع، ويقول الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن": (١٩٥٣)

" وجمهور الكلاسيكيين محدود أرستقراطي، فليس أدب الكلاسيكيين شعبياً" (٤)

٨ ـ المثل الأعلى في المدرسة الكلاسيكية هو الأدب الإغريقيّ، الذي ازدهر في القرن التاسع عشر على يد هوميروس الذي ألف ملحمتي " الإلياذة " و "الأوديسة " وازدهر المسرح الإغريقيّ في القرن الخامس قبل الميلاد على يد أسخيلوس ، و سوفوكليس (٤٩٦- ٤٠٦ق. م.) ويوريبيدوس (٤٨٠- ٤٠٨ ق. م .) وغيرهم، ويليه الأدب الرومانيّ، إذ احتلّ الرومان بلاد الإغريق عام ١٤٦ ق. م. وازدهر الأدب الروماني على أوفيد وغيره .

٩ ـ مفهوم الجمال عند الكلاسيكيين مفهوم ثابت، وهو ما كان يراه الفيلسوف الإغريقيّ أرسطو (٣٨٤- ٣٢٢) جميلاً . أيّ أنّ الجمال لا يتغير بحسب الزمان والمكان.معايير الجمال ليست فرديّة ،و لا يتحكم بها الذوق الفرديّ .

١٠ ـ لم يهتم الكلاسيكيون بتصوير الطفولة بأدبهم ، أيّ قلما نجد في أدبهم شخصيات أطفال ،لأنهم اهتموا بتصوير الإنسان الراشد ، أيّ الإنسان الذي يتمتع بكامل قواه العقليّة.

١١ ـ قلما يهتم الكلاسيكيون بتصوير جمال الطبيعة . أيّ لا نجد فيه تصويراً لجمال مناظر الطبيعة ، مثل منظر شروق الشمس ، أو غروبها...

١٢ ـ أما في مجال المسرح فلقد تميز المسرح الكلاسيكيّ بوجه عام بالوحدات الثلاث . وسنتحدث عن بعض نماذج المسرحية الكلاسية الفرنسية.

نتناول حياة ثلاثة أدباء، عاشوا في هذا القرن ونتحدث قليلاً عن أدبهم. هؤلاء الأدباء الكبار هم:

بيير كورني ١٦٠٦-١٦٨٤

مـوليير ١٦٢٢-١٦٧٣

راسـين ١٦٣٩-١٦٩٩

بيير كورني (١٦٠٦-١٦٨٤)

١ـ **مقدمة**: ولد كورني في مقاطعة نورماندي، حصل على شهادة الحقوق، لم يعمل في المحاماة، عين عضواً في المجمع العلميّ الفرنسيّ، عندما بلغ الواحدة والأربعين من عمره.

يعد أبا الكلاسيكيّة الفرنسيّة، التي جاءت على نمط المسرحية الإغريقيّة، وتقوم على الأسس التي وضعها أرسطو ٣٨٤-٣٢٢ق.م في كتابه النقديّ الشهير "فن الشعر"، إلا أنّ المسرحية الفرنسيّة تطورت عن المسرحية الإغريقيّة فأدخل المسرحيّون الفرنسيّون في مسرحياتهم موضوع الحبّ، وهو موضوع

موجود في المسرح الإغريقيّ، ولكن ليس بالشكل الذي تناوله المسرحيّون الفرنسيّون، فأصبح عند الفرنسيّين موضوعاً أساسياً. وأمّا النقطة الثانية فهي أنّ عدد الممثلين أصبح أكثر من عدد الممثلين عند الإغريق ، والنقطة الثالثة أنّ الفرنسيّين أهملوا دور الجوقة التي كانت تقوم بدور في المسرح الإغريقيّ، فإذا ما استثنيا هذه النقاط الثلاث فإنّنا نجد المسرح الفرنسيّ قد اقتفى أثر المسرح الإغريقيّ في الموضوع والأسلوب. فاستقت المسرحية الفرنسيّة مواضيعها من التاريخ، وبخاصة تاريخ الإغريق والرومان واختار المسرح الفرنسيّ أبطاله من النبلاء، وجاء أسلوب المسرحية فخماً رناناً، وكانت الألفاظ منتقاة بعيدة عن الألفاظ التي يستعملها الإنسان العادي البسيط.

ونادى المسرحيّون الاتباعيّون الفرنسيّون بفرز الأجناس فلا يجوز أن يتخلل المأساة عناصر كوميدية، ولا يجوز أن يتخلل الكوميديا عناصر مأساويّة، فالكوميديا هي كوميديا خالصة، والتراجيديا هي تراجيديا خالصة، واهتم الكلاسيكيّون الفرنسيّون بالوحدات الثلاث: وحدة الموضوع والزمان والمكان، وتعني وحدة الزمان أن تجري أحداث المسرحية خلال مدة لا تزيد عن يوم واحد (٢٤ ساعة) ولقد تجاوزوا قليلاً هذه الوحدة. أما وحدة المكان فتعني أن تجري أحداث المسرحية في مكان واحد، أيّ في بيت واحد، أو غرفة واحدة، أو قرية واحدة ولكنهم أيضاً تجاوزوا هذه الوحدة قليلاً. أمّا وحدة الموضوع فتعني أن تتناول المسرحية موضوعاً واحداً لا أكثر، وآمن الكلاسيكيون بالعقل وأهملوا العاطفة الإنسانيّة، ولا يعني هذا أنّهم لا يعترفون بوجودها وإنّما وجدوا أنّ العقل أهم من العاطفة، والمجتمع أهم من الفرد، والجمال برأيهم ثابت لا يتغير بتغير الزمان والمكان، وما كان برأي الإغريق جميلاً فهو جميل برأي الفرنسيين وفي الأزمنة كلّها. ومفهوم الجمال عندهم مفهوم عام، فلا يوجد مفهوم للجمال لدى كلّ فرد على حدة، فما هو جميل برأي المجتمع هو جميل برأي الجميع، ولا توجد نظرات فردية خاصة بكلّ فرد، وبالغ الكلاسيكيون في تصوير نبل أبطالهم، فالمبالغة صفة من صفات المدرسة الاتباعية، كما أنّ المدرسة الكلاسيكيّة لم تهتم بتصوير الأطفال وقلما صوروا جمال الطبيعة، وقد ابتعدوا عن العفوية، ونادوا بتقليد الإغريق والرومان، وجمهور المدرسة الكلاسيكية هم من النبلاء على الأغلب.

ولقد أشار الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن" (١٩٥٣)إلى أنّ الإيطاليين هم الذين مهدوا لظهور المذهب الكلاسيكيّ بترجمتهم لكتاب أرسطو (٣٨٤-٣٢٢) ق.م "فن الشعر" وكذلك بترجمتهم لكتاب هوراس "فن الشعر"، ويشير الدكتور هلال إلى أنّ الكلاسيكية بعد ذلك أخذت تنتشر في فرنسا وبعدها انتشرت في معظم الآداب العالميّة.(٥)

٣. مأساة "السيّد":

ترجمها إلى اللغة العربيّة نجيب السيّد ، أخرج كورني المأساة المذكورة عام ١٦٣٦ أيّ عندما بلغ الثلاثين من عمره، تجري حوادثها في إسبانيا في النصف الأول من القرن الحادي عشر وفي مطلع النصف الثاني منه، في زمن الملك دون فرناند الأول الذي توفي عام ١٠٥٦ وهي مسرحية اتباعيّة إلا أنّ بيير كورني يتجاوز فيها وحدة الزمان، فتجري الأحداث في مدة تزيد عن أربع وعشرين ساعة، واقتبسها بيير كورني (١٦٠٦-١٦٨٤) عن الأدب الإسبانيّ، يرغب دون دياج أن يخطب لابنه رودريك ابنة الكونت، اسمها شيمين، ويعين في هذه الفترة دون دياج مربياً لولي العهد، ويتقابل الأبوان، والد العريس ووالد العروس ويرى والد العروس أنّه أحق من والد العريس بهذا المنصب فيجري بينهما في المشهد الثالث الحوار الآتي:

"**الكونت** : لقد آل إليك الحظ الأوفر، ورفعتك نعمة الملك إلى منصب، كنت أنا الأحق به، فجعلك مرشداً لأمير قشتالة.

دون دياج : هذا الشرف الذي أكرم به الملك أسرتي يدل على أنه عادل، ويقدر ما قدمت من الخدمة حق قدره.

الكونت : مهما يكن الملوك كباراً، فهم ونحن شيء واحد، يجوز أن يخطئوا كما يخطئ سائر الأنام،..."(٦)

وتنتهي المحادثة بأن يصفع الكونت المربي أي يقوم والد العروس بصفع والد العريس، فيستل مربي ولي العهد سيفه، ولكن تقدمه بالسن لا يسمح له بالثأر لنفسه، ويطلع ابنه على حقيقة الأمر ويطلب منه الثأر، فيحتار رودريك ماذا سيفعل ،فإن قتل والد عروسه، فإنه سيخسر حبيبته، وإن تحمل الإهانة التي لحقت بأبيه، فإنّ عروسه ستحتقره، ويدعو رودريك والد العروس للمبارزة، التي تنتهي بمقتل الكونت.

وتشكو شيمين أمرها للملك دون فرناند الذي يتصف في المأساة بالعدالة، ويعد الفتاة شيمين بأنه سيكون لها بمقام أبيها الذي خسرته، وكان أبوها الكونت قد قدم خدمات كثيرة للقصر.

وهنا يتدخل دون دياج ويبلغ الملك أنه هو الذي حرض ابنه على الثأر، وإذا كان لا بدّ من العقاب فلتكن العقوبة ضده وليس ضد ابنه، وأنه سيتقبل الموت راضياً، ولن يشكو من قساوته أبداً. وتطالب الابنة شيمين بإعدام القاتل وهو رودريك. وتخبر شيمين مربيتها أنها ما زالت تحبّ رودريك، ولكن الواجب يدعوها للأخذ بالثأر لدم أبيها، ويتقدم لطلب يدها شاب اسمه دون سانش ويعدها بأنه سينتقم من رودريك إلا أنها ترفض قبول خدماته وتطلب من العدالة الملكيّة إنصافها.

ويأتي رودريك إلى بيتها ويشرح لها موقفه، وتحاول طرده من البيت، فهو انتقم لوالده، وهي تريد أن تنتقم لأبيها، وعليها أن تفقد حبيبها بعد أن فقدت أباها، ويطلب منها رودريك أن تطعنه بسيفه، وتطلب منه الخروج من بيتها دون أن يراه أحد، وإلا فسيفسر مجيئه إلى البيت بشكل آخر.

ويقول دون دياج لابنه : النساء في الدنيا كثيرات، ولا تحزن على شيمين، ويقول له والده آنذاك اذهب وحارب أعداء البلاد، وذهب وحارب وانتصر، ولكي يختبر الملك حبّ شيمين يزعم لها أن رودريك قد هلك، فيغمى عليها، وعندما عادت إلى نفسها توافق على أن يتولى دون سانش الذي يطلب يدها، قضيتها في مبارزة رودريك، وانتصر فيها رودريك وأبقى دون سانش حياً، وذهب ثانية لمحاربة أعداء البلاد ويدعو الملك شيمين للعفو عن رودريك، الذي سيعود ويتزوج حبيبته، هكذا وعد الملك دون فرناند، وكانت ابنة الملك تحبّ رودريك إلا أنها لاحظت الفرق الكبير بين طبقتها وطبقته فتخلت عن حبها. والسيد هو لقب حصل عليه رودريك بسبب انتصاراته في المعارك.

رودريك شاب نبيل شهم مقدام شجاع محب، وكذلك شيمين محبة نبيلة، وكذلك شخصية والده، والصراع القائم في المأساة هو بين الواجب والعاطفة ، ودائماً ينتصر الواجب على العاطفة، ويخاف الأبطال على شرفهم. فيدفعون حياتهم ثمناً للحصول على احترام الآخرين، ودفع العار عنهم وكذلك الملك فهو عادل وشهم، والشخصيات بوجه عام إيجابية وتختلف هذه المسرحية عن مسرحيات شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) إذ هناك يكثر القتل وتكثر الجريمة، ينتصر العقل على العاطفة في هذه المسرحية، كما هي الحال في مثيلاتها من المسرحيات الكلاسيكية، وشخصيات المسرحية، شخصيات شريفة ومن طبقة النبلاء، وإحدى هذه الشخصيات الملك نفسه، إذ إنّ التراجيديا الكلاسيكيّة تصور شخصيات من طبقة النبلاء عادة، وتصور الملوك والأمراء، وموضوعها موضوع هام يمس

مصالح البلاد بكاملها.

٣. هوراس (١٦٤٠):

ظهرت على المسرح ١٦٤٠ تجري الحوادث في روما، في إحدى قاعات بيت هوراس، سنة ٦١٧ ق.م أي بعد تأسيس مدينة روما بـ ٨٥ عاماً. موضوعها الحرب بين مدينتين هما روما وألبا ومغزاها إيثار الوطن على الأسرة، والصراع هنا بين واجب وواجب آخر، وليس بين واجب وعاطفة كما هي الحال في مأساة "السيد" ففي إحدى الأسر الرومانيّة وهي أسرة هوراس نجد امرأتين قلقتين من الحرب التي ستنشب بين روما وألبا وهاتان الامرأتان هما سابين زوجة هوراس وأخت كيرياس، أحد أبطال مدينة الألب. والأخرى هي كميل أخت هوراس، واتفق ملكا المدينتين على أن يتبارز ثلاثة من روما مع ثلاثة من ألبا لكي يتجنبوا إراقة الدماء، والنصر للمدينة التي ينتصر فيها أبناؤها الثلاثة، وكان الاختيار أن يتبارز أبناء هوراس الثلاثة مع أبناء كيرياس الثلاثة. وتحاول سابين وكميل عرقلة المعركة ولكن دون جدوى، ويرى هوراس الشيخ أنّ الاقتتال واجب لأنّ الوطن أغلى من الأسرة، ولأنّ الآلهة تريد ذلك. استطاع الألبيون قتل اثنين من الثلاثة الذين اختارتهم روما ولاذ الثالث بالفرار وهو هوراس الابن، وأما الألبيون فلم يقتلوا ولكنهم جرحوا. واستطاع هوراس الابن أن يعود ويقتل الألبيين الثلاثة ويحقق النصر لروما. وكان والده، هوراس الأب قد أقسم بأنّه إن لم ينتصر، عليه أن يموت، وإلا فإنّ الأب سيقتل ابنه ليغسل العار بدمه. وبذلك فقد هوراس الشيخ ابنيه. وفقدت كميل حبيبها وهو من ألبا وهي أخت هوراس الابن، وابنة هوراس الشيخ. ويقول لها والدها: "إنّك لم تفقدي بموت حبيبك سوى رجل واحد

من السهل أن تعوضي عنه في روما
فما من رومانيّ بعد هذا النصر المبين،
إلا ويعتز بأن يأتيك طالباً يدك"(٧)

يضحي الآباء بأبنائهم في سبيل وطنهم، لأنّ المدرسة الكلاسيكيّة تنادي بضرورة إيثار الوطن على الأسرة، يضحي هوراس بأبنائه ولا يبالي بنداء النساء، وعلماً بأنّ المعركة كانت بين أقرباء، ولذلك تطلب منه زوجته التروي، ولكنه لا يتردد. نلاحظ هنا المبالغة والتطرف في تصوير الواجب، كما نلمس القسوة على الذات في سبيل الوطن.

٤. بوليوكت ١٦٤١:

وهو أحد وجهاء أرمينيا يتزوج ابنة الحاكم الرومانيّ فليكس واسمها بولين، والتي كانت تحبّ فارساً رومانيّاً اسمه سيفير، ولم يتم الزواج لأنّ والدها رفض سيفير لفقره. اعتنق بوليوكت الديانة المسيحيّة، في وقت كان الإمبراطور الرومانيّ يضطهد أنصارها، وعلى الرغم من ألوان التعذيب الذي واجهه بوليوكت إلا أنّه بقي على إيمانه، أمّا زوجته فأخذت تتعلق به أكثر من الماضي، وأرسل الحاكم الرومانيّ فليكس بوليوكت إلى الموت، ولكن زوجته آمنت بالدين الجديد، وآمن والدها وسيفير حبيبها السابق ويقول بوليوكت لزوجته:

"نعم أنا مدين بحياتي للشعب وللأمير ولتاجه، ولكنني مدين بها، في الأصح، لله الذي أعطاني إياها فإذا كان الموت مجيداً في سبيل أمير، فكيف به وهو في سبيل الله؟"(٨)

ولذلك فإنّ بوليوكت يضحي بحياته في سبيل عقيدته، ولا تهمنا معالجة العقيدة نفسها، المهم هنا أنّ شخصاً يعيش من أجل فكرة معينة، ولديه الاستعداد أن يضحي من أجل تحقيقها بكلّ شيء وتصبح الحياة رخيصة في سبيل ذلك.

٥. موليير ١٦٢٢-١٦٧٣:

موليير اسم مستعار، وليس اسمه الحقيقي، اسمه الحقيقي جان بوكلان، وكان والده متعهداً لبعض حاجات القصر الملكيّ، حصل على شهادة جامعيّة باختصاص الحقوق

لم يرغب العمل في المحاماة ولا التجارة، وأمضى فترة من حياته في خدمة القصر الملكيّ، إلا أنّه أحبّ الأدب، وكتب الملاهي، وكان موليير كاتباً ورئيس فرقة وممثلاً، وكتب حوالي ثلاثين مسرحية وهو صديق لافونتين (١٦٢١-١٦٩٥)، الذي كما هو معروف اشتهر بكتابة الأمثال، جرب حظه في العمل في المسرح في باريس، ولكنه لم يلق الإقبال، وكان الفشل نصيبه، فاضطر مع شركائه لمغادرة باريس والتجوال في فرنسا، واستمر في تجواله اثني عشر عاماً، تعلم خلالها أصول الفن المسرحيّ، من الناحية العمليّة فأصبح يكتب ليرضي المشاهد لا ليرضي النقاد، وعاد إلى باريس عندما بلغ السادسة والثلاثين من عمره، فنال إعجاب الملك، وترأس فرقة مسرحية، وكانت علاقته بالملك جيدة، فقدم له الملك الرعاية الكاملة.

٦- ملهاة "البخيل" أخرجها موليير عام ١٦٦٨:

وكان قد كتب قبلها ملهاة "دون جوان" عام ١٦٦٥ لا بأس من الإشارة إلى أنّ موضوع البخلاء موضوع قديم في الأدب، فلقد كتب الجاحظ (٧٨٠-٨٦٨) كتاباً بعنوان "البخلاء" وتجري أحداث ملهاة (البخيل) لموليير في باريس، أرباغون بخيل أرمل، لديه ابن اسمه كليانت وابنة اسمها أليز، يرغب أرباغون في الزواج من فتاة شابة اسمها ماريان، علماً بأنّ ابنه كليانت يرغب بالزواج منها، وسيعطي أرباغون ابنته لأنسلم، ولكنّ ابنته لا تحب أنسلم وإنّما تحب فالير، وترفض الابنة أليز عرض والدها في الزواج من أنسلم ويخاف أرباغون على أمواله من السرقة، ويفتش الصبيّ (لافليش) الذي كان يعمل خادماً في بيته، تفتيشاً دقيقاً، وكان أرباغون يخبئ كميات كبيرة من الفضة والذهب في حديقة منزله، في مكان لا يخطر على بال أحد أنّه يوجد فيه فضة وذهب وبكميات كبيرة، ويوظّف هذا الغني والبخيل والأرمل أمواله في الربا الفاحش ويرتدي ملابس رثة، ويلوم ابنه لأنّه يرتدي ملابس غالية الثمن، فيرى أنّ ثمن هذه الملابس يجب أن يوظف في الربا، ويقترح على ابنه أن يتزوج أرملة غنية، ويبلغ ابنه وابنته بأنّه قرر الزواج من ماريان ويرغب بزواج ابنته أليز لأنسلم دون مهر (بائنة) تدفعه له، وهو أهم شيء بالنسبة له، إذ أنّه لن يدفع مهراً (بائنة)، كعادة الفرنسيّين، إذ إنّ البنت هي التي تدفع المهر (البائنة). ويطلب أرباغون أن يكون فالير حكماً بينه وبين ابنته دون أن يدري أنّ فالير هو حبيب ابنته، فيتظاهر فالير بالوقوف إلى جانبه، لأنّ هذا الزواج فرصة فريدة، إذ بدون بائنة أيّ بدون مهر.

ويحتاج كليانت لكي يتزوج إلى نقود، ويحاول الحصول عليها بالفائدة ووافق على الحصول على قرض بفوائد كبيرة وشروط صعبة، ويطلب من الله قصف عمر والده، الذي يملك النقود ولا يساعده، لا بل ينافسه على عروسه، ويعرف فيما بعد أنّ الذي يريد أن يقرضه هذا المبلغ بهذه الشروط التعجيزية هو أبوه.

ويقتنع أرباغون أنّ ماريان تحبّه، وتقنعه إحدى النساء أنّ ماريان فقيرة وهذا أفضل له، لأنها ستكون اقتصاديّة وغير مبذرة في البيت، وأنّها لا تحبّ الشباب بل تحبّ المتقدمين في السن، وأنها رفضت في الماضي خطيباً فقط لأنه لا يضع على عينيه نظارتين. وفي إحدى المرات يحتال أرباغون على ابنه ويكاشفه ويتظاهر بعدوله عن الزواج من الفتاة ماريان بعد أن فكر جيداً في شيخوخته، ويقترح عليه أن يتزوجها هو، وتجوز الحيلة على كليانت ويبوح لوالده أنّه يرغب بزواجها. وهنا يكشف أرباغون عن حقيقته، ويطلب من ابنه أن يصرف النظر عن الفتاة ماريان.

ويظن أرباغون أنّ الأمور جاهزة لزواجه، ويبلّغ الطاهي والخدم بتحضير كلّ شيء من أجل حفلة العرس، ويطلب من الطاهي عدم التبذير، إلا أنّ لافليش يقوم

بسرقة صندوق المجوهرات من حديقة منزل أرباغون، ولذلك ينسى أرباغون العرس والعروس، ويقول مخاطباً صندوقه المسروق وكأنه هو العروس: "لقد حرمت طلتك يا صاح، غدوتَ أنت السليبَ، وغدوتُ بلا سندٍ قريبٍ، فقدت عزي فيك وعزائي بك، كلّ شيء ضاع مني، ولم يعد لي في الدنيا من حطام يشغلني عنك... فبئس العيش بدونك، ... إن طار مالي، شنقت حالي"(٩)

ويبلغ أرباغون الشرطة، عندما يسألونه، من تتهم يجيب: أتهم المدينة كلّها، ويخبره الطاهي أنّ السارق هو فالير، ويستدعي فالير، الذي يظن أنه متهم بخطف أليز ولا يفهم أنّ الحديث يدور عن الصندوق المسروق.

ويعرف أنسلم في أثناء التحقيق مع فالير أنه ابنه، فقده في حادثة غرق في مدينة نابولي، منذ ستة عشر عاماً، وكان عمر فالير أثناء الحادث سبعة أعوام.

ويتضح أنّ ماريان نجت مع أمّها من الغرق وأنّ أنسلم ليس اسماً حقيقياً، لقد غيّر اسمه لأنّه تشاءم منه، لأنه غرق بذلك الاسم، ويقترح كليانت على والده إعادة النقود والمجوهرات المسروقة مقابل موافقته على زواج ابنه من ماريان وتتزوج أليز فالير، وتعاد النقود إلى البخيل أرباغون ويتحمل أنسلم نفقات العرسين، فرح أرباغون باستعادة الصندوق أكثر من فرحه فيما لو حصل على عروس.

نعود إلى الجاحظ (٧٨٠-٨٦٨) ويروي حسيب الحلوي " إنّ فكرة الجاحظ عن البخيل أشبه بالحق والصق بالحياة... وبخلاؤه لا يجاهرون بحرصهم إلا عندما يأوون إلى بعضهم، أو عندما يغلبون على أمرهم وتتعرض مصالحهم للضياع" (١٠) وبالتالي فإن الجاحظ (٧٨٠-٨٦٨) صوّر البخلاء تصويراً واقعياً في حين بالغ موليير في تصوير البخيل فجعله يتخلى عن ابنه وابنته ويفرح للنقود أكثر من فرحه بالعروس، ويخاطب النقود وكأنّها الصديق الوفي، وعندما يسرق يتهم المدينة بكاملها ولا يصادق أحداً أو يجاهر ببخله، فكانت صورته كوميدية بكلّ ما في هذه الكلمة من معنى. وكان مادة للسخرية، والنقد اللاذع ولا سيما من قبل أقرب الناس إليه، أيّ من قبل ابنه وابنته.

ولقد كتب موليير الكوميديا المذكورة نثراً، ويبدو أنّ موليير اختار النثر لا الشعر لأنّه أقرب إلى طبيعة الكوميديا، التي عادة تقدّم الكلمة التي يتكلمها الناس، وليست كلمة الشاعر، فالكوميديا ألصق بحياتنا اليومية من التراجيديا.

ولا بأس من الإشارة إلى أنّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) كتب وأخرج مسرحية عام ١٨٤٨ بعنوان (البخيل) مستفيداً من مسرحية موليير. وكانت هذه المسرحية بداية المسرح العربيّ، إذ يعدّ مارون النقّاش رائد المسرح العربيّ، والبخل من الصفات التي تثير السخرية، ولذلك فهي مادة للكوميديا، فلا يجوز أن نبسط يدنا كلّ البسط أيّ لا يجوز التبذير، ولا يجوز أن نكون بخلاء.

وانتهت كوميديا "البخيل" (١٦٦٨) نهاية سعيدة، لأنّ شروط الكوميديا أن تنتهي نهاية مفرحة. وأن تصور الصفات القبيحة لكي ينفر الآخرون منها، ويأتي البخل في مقدمة الصفات السيئة، وعادة يكون أبطال الكوميديا من عامة الشعب وليس من الملوك والأمراء والسلاطين، وتكتب بلغة مبسطة.

يستمد موليير ١٦٢٢-١٦٧٣ موضوع ملاهيه من الحياة ذاتها، ويرى أحمد أمين (١٨٨٧-١٩٥٤) أن موليير يختلف عن شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) الذي حاول أن يصور الشخصية من جوانبها كافة،

في حين يصور موليير جانباً واحداً من الشخصيّة، "فموليير يختار من شخصيته مساحة ضيقة يصب عليها ضوء فنه، ولكنه يعمق بك في هذه المساحة الضيقة، ثم يعمق ويعمق حتى يصل بك إلى أبعد الأغوار، وهو يختار ممن يريد تصويره عناصره الجوهريّة

ثم ما يزال بها حتى يخرجها في ضوء النهار الساطع"(١١)

٧. جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩):

عمل والده قاضياً، إلا أنّه فقد والديه في سن مبكرة فرباه جداه، وحصل فيما بعد على إجازة بالفلسفة، عاش في زمن الملك لويس الرابع عشر، وشاءت الأقدار أن يمرض الملك، فنظم الشاعر قصيدة مدح بها الملك وكان عمره آنذاك خمسة وعشرين عاماً. فخصص له الملك راتباً شهرياً يكفيه، وانتخب عام ١٦٧٣ عضواً في الأكاديمية الفرنسيّة، تزوج فتاة يتيمة غنيّة، وعمل في القصر الملكيّ، وكتب مأساته الأولى بعنوان "الأخوة الأعداء" التي عرضت على مسرح موليير بباريس عام ١٦٦٤، ولكن علاقته بموليير (١٦٢٢-١٦٧٣) ولافونتين (١٦٢١-١٦٩٥) لم تكن حميمة.

٨. مأساة "أندروماك" ١٦٦٧:

ترجمها إلى اللغة العربيّة أديب اسحاق ،استمدها من الأدب الإغريقيّ، إذ كان راسين يتقن اللغة الإغريقيّة، تدور أحداثها في قصر بيروس ابن أخيل البطل الإغريقيّ، وفي إبيبريا، التي تقع اليوم في جمهورية ألبانيا.

أندروماك هي زوجة هيكتور بطل الطرواد، الذي قتله أخيل بطل الإغريق، وقام أخو هيكتور وهو باريس وقتل أخيل انتقاماً لأخيه، وقام ابن أخيل بيروس وقتل بريام والد هيكتور، كما قتل باريس.

أخذ بيروس أندروماك أرملة هيكتور أسيرة إلى مملكة إبيبريا التي أسسها، وأصبح ملكاً عليها. ولقد خلد هذه الأحداث كلّ من هوميروس في "الإلياذة" والشاعر الرومانيّ فرجيل في "الإنيادة" وأخذ الملك بيروس يعطف على أندروماك وعلى ابنها من زوجها هيكتور، وأحبّها وأخذ يؤجل زواجه من هرميون ابنة ملك أسبارطة مينلاوس وزوجته هيلانة.

وخاف الإغريق أن يكبر ابن أندروماك على كراهية الإغريق ويثأر لأبيه، ولذلك أوفدوا أورست ابن عم هرميون وهو ابن أغاممنون إلى بيروس لكي يقنعوه بالابتعاد عن أندروماك، ولكن أورست نفسه يحبّ هرميون بنت مينلاوس. لا تريد أندروماك الزواج من بيروس لأنّه ابن قاتل زوجها، وبيروس شخصية مترددة وضعيفة أمام أندروماك التي تقول عن زوجها المقتول هيكتور "أيجب أن أنسى هيكتور، وقد حرم الجنازة، وسحب في غير شرف حول أسوارنا؟"(١٢)

تحبّ هرميون بيروس ولكنها تكابر ولا تظهر له حبّها. ويطالب الإغريق بابن هيكتور ابن أندروماك لأنّهم يخافون انتقامه وثأره، ووافقت أندروماك على الزواج من بيروس فقط من أجل الحفاظ على ابنها الذي هو ابن زوجها هيكتور الذي أوصاها بابنه كثيراً في حالة موته، ولكن على أن تقدم على الانتحار بعد الزواج مباشرة. ويأتي بيروس إلى عند هرميون ويشرح لها موقفه، فهو لا يستطيع التغلب على مشاعره تجاه أندروماك، ويتزوج بيروس أندروماك، وتطلب هرميون من أورست قتل بيروس، ويفعل أورست ذلك، إلا أنّ هرميون عندما سمعت أنّ الملك بيروس قد قتل تغضب لأنّها تحبّه، هي لا تريد زواجه من أندروماك، وتريد أن تتزوجه، وتحزن حزناً شديداً لموته، وتنتحر هرميون حزناً على الملك بيروس بن أخيل ولا تنتحر أندروماك، بل تصبح ملكة بعد موت زوجها بيروس الملك.

هنا أربع شخصيات لا يتبادلون الحب:

١ـ بيروس يحبّ أندروماك.

٢ـ أندروماك لا تحبّ بيروس، تحب ابنها وتحافظ على ذكرى زوجها.

٣ـ هرميون تحبّ بيروس، حتى العبادة.

٤ـ أورست يحبّ هرميون، التي لا تبادله الحبّ، هرميون لا تحبّ أورست .

قال الشاعر العربيّ:

جُننا بليلى وهي جُنّت بغيرنا

وأخرى بنا مجنونة لا نريدها

أو:

جُننا بليلى وهي جنّت بغيرنا

وغيرنا بغير ليلى مجنون

الشخصية الإيجابيّة الرئيسيّة في هذه المسرحية هي أندروماك، فهي تحفظ ذكرى زوجها هيكتور، وتحافظ على حياة ابنها، ولا توافق على الزواج من الملك إلا بعد تردد شديد. أمّا بيروس فهو المحبّ، الذي ينسى بسبب قوة حبّه عداوته للطرواد. والمأساة تدور حول الحبّ الحقيقيّ، وهي مأساة كلاسيكيّة ولقد ركز جان راسين في هذه المأساة وفي مآسيه الأخرى على موضوع الحبّ، وهو حب مأساويّ لأنّ كلّ شخص يحبّ شخصاً آخر، لا يبادله الحبّ، لأنه بدوره يقع بحبّ شخص ثالث أيضاً، لا يبادله الحبّ، وهذه هي المأساة فلو كان الحبّ متبادلاً لما كانت هناك مأساة بل كانت حياة سعيدة.

٩. فيدر ١٦٧٧:

أحبت فيدر، امرأة ملك أثينا ابن زوجها هيبوليت وعلمت أنّ زوجها قد مات في أثناء سفره، وبذلك أصبح حبّها حلالاً، وتبوح بحبها لهيبوليت ابن زوجها، إلا أنّ الملك لم يمت وعاد إلى بيته. وكان عند فيدر ولدان من زوجها ملك أثينا الذي لا تحبّه. فخافت فيدر أن يقوم ابن زوجها بإبلاغ أبيه، فاقترحت عليها المربية أن تقوم هي أي المربية بإبلاغ الملك أنّ ابنه هو الآثم وهو الذي حاول مع زوجة أبيه. ومما زاد في حقد فيدر على ابن زوجها أنّها عرفت أنّ ابن زوجها يحبّ ابنة عمه أريس فأفقدتها الغيرة عقلها، فأبلغت المربية الزوج أنّ الابن هو الآثم، فنفى ابنه، ومات ابن الزوج إذ جمحت به فرسه في أثناء النفي، فضاقت فيدر ذرعاً بالحياة وتناولت السمّ واعترفت لزوجها بالحقيقة وهي تلفظ أنفاسها.

وتشبه فيدر إلى حد ما شخصية زليخا امرأة وزير فرعون التي حاولت أن تسيء إلى يوسف بن يعقوب.

سورة يوسف قال تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم

•وراودته التي هو في بيتها عن نفسه...٢٣• صدق الله العظيم

•قال هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهد من أهلها•٢٦ لمصلحة يوسف.

وكما أسلفنا، لقد استمد راسين موضوع مأساته من الأدب الإغريقيّ، وبالتحديد من المسرحي الإغريقيّ يوريبيدس (٤٨٠-٤٠٨) ق.م في مأساة له بعنوان (هيبوليت ٤٣٨) ق.م الذي يجعل هيبوليت الشخصية الرئيسية، ويركز جان راسين اهتمامه على الشخصيات النسائية.

واتهمه بعض النقاد الفرنسيّين أنّه مقلد للأدب الإغريقيّ، وأنّه لم يأتِ بشيء جديد. يقول الناقد والمترجم يوسف محمد رضا عن شخصية فيدر إنّها: "أحبت حباً ملك حواسها وقلبها، فأذلّها، وأبطل إرادتها، ... ثم جاءتها الغيرة تنهشها نهشاً، وتزيد آلامها..."(١٣)

١٠. ميزات أدب راسين:

هناك ميزة من ميزات أدب جان راسين، أشار إليها أحمد أمين (١٨٨٧-١٩٥٤)، أنّه يتناول مواضيع مطروقة، أي سبقه إليها غيره من الأدباء، فلقد أخذ مأساة "أندروماك" (١٦٦٧) وموضوع مأساة "فيدر" ١٦٧٧ من الأدب الإغريقيّ، إلا أنّه كان يتناول الموضوع بشكل آخر أكثر عمقاً من سابقيه(١٠) كما يركز في أدبه على الشخصيات النسائيّة أكثر من تركيزه على شخصيات الرجال، ولقد استفاد من تجربة المسرحيّ الفرنسيّ الذي

سبقه، وأقصد بيير كورني (١٦٠٦-١٦٨٤) ولقد صوّر نماذج بشريّة أكثر من تصويره أفراداً، مثلاً "أندروماك" هي بالدرجة الأولى أمّ، تضحي بأيّ شيء في سبيل حياة ابنها، فلانة من أبطاله هي حبيبة، إلى آخره... فهو يصور نماذج، قد نستطيع أن نحذف الاسم ونبقي صفته الأساسية فلا يتغير شيء.

الاتباعيّة العربيّة:

يقول د.نسيب نشاوي في كتابه " مدخل إلى المدارس الأدبيّة ":"أول ما يطالعنا هنا، إعجاب الشعراء الاتباعيين بالنموذجات الأدبية القديمة التي أنشأها الجاهليون و الإسلاميون والعباسيون . وقد قادهم هذا التقديس للأبنية الفنية القديمة إلى الاعتقاد بأنّ كلّ ما هو قديم جميل ورائع وجدير بالمحاكاة، و من هنا تلتقي الاتباعية العربية بالكلاسيكية الغربية في نظرتها إلى القديم و دعوتها إلى محاكاة الآداب اليونانية و اللاتينية ..."(١٤)

أسس الاتباعية العربيّة :

دعا الشعراء الاتباعيون العرب إلى المحافظة على عمود الشعر،و جزالة اللفظ واستقامته، والإجادة في الوصف، وحافظوا على هيكل القصيدة وافتتحوا قصائدهم بالغزل أو الوقوف على الأطلال ، وطبعت قصائد المدح بالمبالغة التي نعرفها عند المتنبي ٩١٥-٩٦٥ والبحتري ٨٢١-٨٩٦ وأبي فراس الحمداني وأبي تمام .

من أهم رواد الاتباعية العربية محمود سامي البارودي ١٨٣٩-١٩٠٤، شاعر مصريّ ينتسب إلى أسرة من المماليك، ولد بالسودان، و درس في المدرسة الحربية بالقاهرة. وأتقن اللغات التركية و الفارسية وفيما بعد الإنكليزية ، ونفاه الإنكليز إلى جزيرة سيلان مدة سبعة عشر عاماً. و عاد إلى القاهرة عام ١٩٠٠يقول البارودي:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت
به عادة الإنسان أن يتكلما

ويقول البارودي معارضًا امرأ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الحرب أقبلت
بأبنائها، واليوم أغبر كالحُ
فقلت: تعلّم إنّما هي خطة
يقول بها مجد، وتخشى فضائحُ

وهذه الصياغة مستمدة من امرئ القيس حيث يقول:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه
وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له : لا تبك عينك، إنما
نحاول ملكًا، أو نموتَ منعذرا

ويصف البارودي حصانه، كما وصفه امرؤ القيس:

زرقٌ حوافره، سودٌ نواظره
خضرٌ جحافله، في خلقه ميل

أما امرؤ القيس فيقول:

مكر، مفر، مقبل مدبر معاً
كجملود صخر حطه السيل من عل

ويقول محمود سامي البارودي:

أرى أرؤساً قد أينعت لحصادها

فأين، ولا أين، السيوف القواطع (١٥)

معارضاً الحجاج الذي قال:
"إني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها وإني لقاطعها،"
وكان شعره رائعاً على الرغم من أنّه اتبع طريق الأقدمين . وعارض البارودي قصيدة المتنبي التي يقول فيها مادحاً بها كافوراً، ومطلعها:

أودُّ من الأيام مالا تودُّهُ

وأشكو إليها بيننا وهْيَ جندُه

فأنشأ البارودي على مثال وزنها وقافيتها قصيدته التي مطلعها:

رضيْت من الدنيا بما لا أودُّه

وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زَنْدُه

و لا بأس من الإشارة إلى أنّ الدكتور نسيب نشاوي تحدث عن الاتباعيّة العربيّة في كتابه الآنف الذكر ، واعتمدت عليه .

اتباعية أحمد شوقي :

يشبه أحمد شوقي في ثقافته البارودي فهو يتقن اللغة الفرنسيةً لأنّه درس في فرنساً، ويتقن الإسبانيّة لأنّه نفي إلى إسبانيا، و بعض أجداده من أصول كرديّة وتركيّة ويونانيّة.

عارض أحمد شوقي ١٨٦٨-١٩٣٢ البوصيري،توفي ١٢٩٦م، في بردته ،يقول البوصيري:

أمن تذكر جيرانٍ بذي سلم

مزجتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بدم

أمّا أحمد شوقي فيقول:

ريمٌ على القاع بين البان والعلم

أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

يا لائمي في هواه ـ والهوى قدرٌ

لو شفّكَ الوجدُ، لم تعذل ولم تلم

ويقول أحمد شوقي معارضاً الشاعر العباسيّ البحتري (٨٢١-٨٩٦):

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي

شهد اللهُ، لم يغب عن جفوني

شخصه ساعةً، ولم يخلُ حسّي(١٦)

ويحاكي أبا فراس الحمداني ويقول:

فكيف يعيب الناس أمري وليس لي

ولا لامرئ في الحبّ نهي ولا أمر

يقول أبو فراس:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أمّا للهوى نهي عليك ولا أمر

ويقول مقلداً أبا نواس(٧٦٢-٨١٣م):

ألم الصبابة لذة تحيا بها

نفسي، وداني لو علمت دواءُ

يقول أبو نواس:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ

ويقول أحمد شوقي في القصيدة ذاتها محاكياً المتنبي (٩١٥-٩٦٥م) الذي يقول:

يقول لي الطبيب : أكلت شيئاً

وداؤك في شرابك والطعام

وما في طبه أني جواد

أضر بجسمه طول الجمام

ويعود أحمد شوقي إلى التاريخ في مسرحياته فيؤلف المسرحيات التالية:

"مصرع كليوباترا"(١٩٢٩م)، و"مجنون ليلى"(١٩٣١م)، و"قمبيز"(١٩٣١) تجري حوادثها في القرن السادس قبل الميلاد، و"علي بك الكبير"(١٩٣٢) تجري حوادثها (١٧٧٠م)، و"عنترة" (١٩٣٢م).

وألف أحمد شوقي قصيد ة طويلة عدد أبياتها (١٧٢٦م) بعنوان "دول العرب وعظماء الإسلام" تحدث فيها عن تاريخ العرب منذ الجاهليين مروراً بالخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين والفاطميين.

وبذلك فإنّ الاتباعيّة العربيّة حافظت على وحدة البيت، والقافية الموحدة، وكثيراً ما بدأ الاتباعيون قصائدهم بالوقوف على الأطلال مقلدين الشعراء القدامى.

انتقد الناقد عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) في كتابه " الديوان في الأدب والنقد "، الذي صدر عام ١٩٢١ أحمد شوقي لأنّه يستقي الكثير من موضوعاته من قصائد المتنبي والمعري (٩٧٣- ١٠٥٧)، إلا أنّ العقاد مدح أحمد شوقي عام ١٩٥٨ بمناسبة مرور تسعين عاماً على ميلاد أحمد شوقي .

المصادر والهوامش :

١. د. عبد المنعم تليمه "مقدمة في نظرية الأدب" القاهرة، دار الثقافة ١٩٩٠ ص١٦١.
٢. د. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، بيروت، دار العودة ١٩٨١ ص١٣.
٣. د. محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن ، بيروت، دار العودة.
٤. المصدر السابق، ص ٣٧٨ .
٥. د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، الطبعة الخامسة، ص٣٧٥.
٦. بيير كورني، السيد، تعريب خليل مطران، بيروت، دار مارون عبّود، الطبعة التاسعة، ص٢٣-٢٤.
٧. بيير كورني، هوراس، بيروت، دار الكتاب اللبنانيّ، ١٩٧٩، ص١٣٨.
٨. بيير كورني، بوليوكت، بيروت، دار مارون عبود، ١٩٧٤، تعريب خليل مطران، ص٧٩.
٩. أعمال موليير الكاملة، المجلد الثالث، بيروت، ١٩٩٤، كوميديا البخيل، ص٣٢٢.
١٠. حسيب الحلوي، الأدب الفرنسيّ في عصره الذهبيّ، بيروت، دار الشرق العربيّ، ١٩٩٤، ص٤٣٦.
١١. أحمد أمين، قصة الأدب في العالم في ثلاثة أجزاء، الجزء الثاني، الطبعة الثانية ١٩٦٠، ص٣٢٤.
١٢. جان راسين، أندروماك، القاهرة، ١٩٣٥، المطبعة الأميرية ببولاق، ترجمة الدكتور طه حسين، ص٤٥.
١٣. جان راسين، فيدر، بيروت، دار الكتاب اللبنانيّ، ١٨٧٩، ترجمة يوسف محمد رضا، مقدمة المترجم، ص٢٦.
١٤. د . نسيب نشاوي ،مدخل إلى المدارس الأدبيّة في الشعر العربيّ المعاصر ، دمشق ، ١٩٨٠،ص٣٨ .
١٥. ديوان البارودي، بيروت، دار العودة،

١٩٩٢ ص٣١٨.
١٦. أحمد شوقي، الشوقيات،الجزء الثاني ، بيروت، دار الكتب العري، ص ٤٦
١٧. أحمد أمين، قصة الأدب في العالم، الجزء الثاني، مصدر سابق، ص٣١٧.
١٨. القرآن الكريم – سورة يوسف. الآيتان ٢٣، ٢٦.
١٩. د. عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبيّة ،ط٢، ليبيا، طرابلس،الدار العربيّة للكتاب ،١٩٨١،ص١٤٦.

❑❑

صوتُها.. وأعالي الصدى

إبراهيم عباس ياسين

الليلُ والقمرُ المؤبّدُ بالشحوبِ اللاذعِ
الأوجاع، والصمتُ المريبُ
وكواكبُ الأحلام تذهبُ
في شرايين الظلام ولا تؤوبُ
قلْ لي أتذكرُ: طفلة الحظّ التي
من سالف الأحزان تأسرها
وتكسرها الخطوبُ
وفراشة النار التي تترصّدُ الأقدارُ
رقصتها ويغسلها بدمعته اللهيبُ؟
قلْ لي: إلامَ إليكَ تأخذني الدروبُ؟
وعنك تُقصيني الدروب؟
وإلام تحيا فيّ، كالأنفاس، يا الرجلُ الغريبُ؟!

***

ماذا أقولُ؟
وأنتِ قُربَ القلبِ دالية
وفي الأعراق سيف من لهبْ
ماذا أقولُ؟ وكلُّ أسياف العشيرةِ..
والغاتُ في دم القتلى يُرقصُها الغضبْ
بيني وبينك - يا حبيبةُ - ألفُ مقبرةٍ..
ومجزرة، كأن الأرضَ.. كلّ الأرض..
قبرٌ فوقه يبكي مراثيه القصب
وحدي..
وكلُّ مصارع العشاق تسكنني
وإني مُتعبٌ حتى نهايات التعبْ
وحدي.. كأنّي راية مالتْ
على ميدانها المهجور تهتكُ عُريَها ريحٌ
وتعبر قلبها المثقوبَ ريحٌ
ماذا أقولُ؟
وحولنا تتثاءب الصحراءُ..
بالموت المبين، ولا مسيحُ
روحان محكومان بالإسراء نحنُ،
أمامنا أفقٌ محمّى كالحديد،
وخلفنا أفقٌ ذبيحُ
وعلى موائد جرحنا
تتزاحمُ الغربانُ والرهبانُ..
راياتُ الردى السوداءُ..
والزمنُ القبيحُ
لم يبقَ لي إلا التذكرُ في غيابكِ
(علّها قد تنفع الذكرى)

وهذا النازفُ الناريُّ يملؤني جنوناً
أترى جَنَيْتُ عليكِ
حين رأيتُ وجهكِ كوكباً
وبياضَ روحك ياسمينا؟
ورأيت آلاف الكواكبِ كالملائكِ
حول عرشك ساجدينا؟
الحمدُ للزمن المتوّج بالرماد المرّ،
شكراً للمدينةِ أنا لم تطعم النيرانَ جثتنا،
لفرسان القبيلةِ أنهم لم يقتلونا!
أنا - يا حبيبهُ - دمعةٌ خرساءُ
تذرفها القصيدةُ فوق ليل العاشقينا
فلتغفري لي كلّ هذا الصمت..
هذا الموت.. هذا الجرح.. هذا الملح..
يشربُ نبضَ أغنيتي..
- وأنتِ؟
- أنا التي حمّلتكَ ملء جفونها
حلماً، وأخفتْ سرّك القدسيّ
مثل جنينها
وأنا التي لما تزل ترعاكَ
بالأهداب، يا حبي الوحيد، ولن تهاجرَ
عن مداكَ لو أنهم وضعوا الكواكبَ
في نهار يسارها، والشمسَ فوق يمينها
ووجدت إنسانيّتي لما وَهبْتُ
ربيعَ عاطفتي السخيّ لعاشق
أهدى إليّ أنوثتي وأعادني بشراً سويّاً
ونسيتُ أن أنسى هواكَ..
أنا التي مالتْ عليكَ بشمس فرحتها
وألقت ظلّ وردتها النديّا
وأنا التي هزّت إليكَ بجذع نخلتها
الرياح على الدجى
فاسّاقطت عشقاً جنيّا
لك يا حبيبي كلّ ما ملكتْ يدايَ
من الحنين وكلّ ما غنّيت لكْ
يا منْ رحلتَ - ككلّ أطيار الصدى -
وحمَلتَ أحلامي معكْ
يا ليتَ لي ريشَ الغمامِ..
وخفّة الأنسام..
إن مال المساء لأتبعكْ
لكنني امرأةٌ على أنقاضها ينمو الخرابُ،
ويعتلي في كلّ منعرج صليبُ
تتقمّص الأقمارُ صورة قلبها المكسور،
لا فجرٌ يشقّ ظلامَ حيرتها
ولا برقٌ لعوبُ
لكأنما الأقدار آختها وجافتها الحياةُ
ما زلت عاشقة تسافرُ في مهبّ الليل والذكرى
تعذبها (الأماكن كلّها)،
الأصواتُ والضحكاتُ،
ناياتُ الصدى الباكي،
تعذبّها مراياها.. الرؤى والأغنياتُ
الليلُ والحلمُ المخضّبُ بالمواعيدِ الأسيرةِ..
والسفرْ
قدري - أقول - بأن أحبكَ،
أن تكون (أنايَ)، فلينقشْ على جسدي
مَشيئتَهُ القدرْ
لا أطلبُ الغفرانَ من قلبي
ولا عن نبض أوردتي أتوبُ
يا أيها المصلوبُ بين النبض والشريان..
ساعدني على النسيان..
أخرجْ من دمي - أجروكَ - من فكري..
ومن شمسي ومن قمري..

ومن عبثيةِ التفكير فيما كانَ،
كن ما شئتَ.. إلا أنتَ..
كن رملاً.. سراباً خادعاً..
ثلجاً على أشجار نيراني يذوبُ
كان غيركَ المنفيّ فيَّ فلا أحبكَ يا حبيبّ!
قلْ لي: أما زالت تساورك الظنونُ
بحرّ عاطفتي؟ أما زالت تشاغلك القصيدةُ..
بزنابق الكلماتِ؟ هل ما زلتَ يأخذك السؤالُ
إلى منافيه البعيدة؟
- أنا، يا حبيبة، فارس المنفى..
وحارسُ وردة الماضي الجميل من الذبول،
أقولُ: ما جدوى القصيدة دونما عينين عاشقتين؟
ما جدوى الأغاني كلها؟
لا غيمةٌ خضراءُ ألقت ظلَّها العالي عليَّ،
ولم يهدهدني شروقٌ، في غيابكِ، أو غروبٌ
هبّت عليّ رياح جرك فانطفأتُ،
تعبتُ - يا قمري البعيد - من الكلام..
وسائر الأحلام.. من صمتي المرير..
من القوافي والبحور..
تعبت من مدن البغاء
ولعنةِ الزمن المخضّبِ بالفجور:
إلامَ يأخذنا إلى جنّاته وعدٌ كذوبُ؟
وبأيّ آلاءٍ أرحّبُ، بعد وجهكِ، أو أكذبُ؟
لم أجدْ وطناً أعلّلُ وردة النفس العليلةِ
فيه بالآمال، أو أرضاً بحبكِ لا يشاغلها السؤالُ..
فلا تطاردك الخطايا والذنوبُ
ـــ يا أيها المنصوبُ فوق مسلّة الأزمان:
أين الفلك والطوفان؟
إن الطيرَ فوق رؤوسنا،
والأرض واقفةٌ تعرّي روحها الأحزانُ،
فلتمطر - ولو لهباً - لعلَّ الأرضَ
يغسل روحها العاري اللهيبُ
ولربما تتكوكب الأحلامُ..
في مدن الهلاكِ،
وتبتدي دورانها الأفلاكُ ثانيةً،
وينحطم الصليبُ!

□□

ضباب على بيت عانا

عبد الكريم شعبان

مضى قبل أن يهتدي للسماوة..
دربُ السماوةِ معتقلٌ في العراق
العراقُ دمٌ وغناءٌ
ودون الذي أهواه بيدٌ وليلةٌ... مليّلةٌ تقتاتُ عتمتها الكبرى
أضاء سماءَ الليل كأسي كأنّه نجومُ سماءٍ عانقت قمراً بدراً
وشفَّ ضبابُ الليل عن بيتِ عانةٍ وأجبالها فاسّاطعتْ وغوتْ سحرا

وما كنتُ في بسطويرَ العزيزةِ وحديْ
لقد كنتُ جمعاً من الخلّص الواهبين أغانيهم للمساءْ
جرعْنا كؤوس الندى الجبليّ
وهبّتْ على قمم الجرد أنسامُ بردٍ لطيفٍ
لعلَّ يدي تكتبُ الآن ما كان يكتبه المتنبي لأرض السماوة وهناً
(ونكبنا السماوة والعراقا)
ينام محمد والليل يلتحف البرّدَ والنورَ
والكأس ملأى كأنَّ المدى حلمٌ يتوضّح!
هل تسألون عن الماء خالطه عرقٌ واحمرارٌ لطيفٌ لخمرةِ عانة..
كأسي كذلك كأسُ غبوق عتيقْ..
أفيقوا.. وكيف لمثل فؤادي الذي لا يملُّ اللذاذاتِ ألا يفيقْ..

جريتُ كأنَّ الليلَ يجري على يدي

فراتاً وأنَّ البحرَ مختصرٌ نهرا

أشبتُ النواصي وانتقصتُ فها أنا

على النقص لا أدري ويا ليتَ لا أدري

وها.. يبْسٌ وإخضرارٌ حياتي..
الحكاياتُ أشبهُ بالخدع الخُلبيَّةِ
غيمٌ.. وبرقٌ.. ورعدٌ..
ولا شيء بعدُ..
أنا الآن أشربُ ماضيَّ.. أيَّامَ عمريَ.. كأساً فكأساً..
أنا الآن أمضي ويمضي معي
حنينٌ.. وتمضي السنون وخيط الهوى الأوجع

أراقبُ أيامي وترقبُ خيبتي

رقيبان ما ملأ حياتهما صبرا

أعودُ كأن الماءَ يرقبُ عودتي

وأسقي شغافَ الماء من أدمعي حبرا

وأبكي لأنَّ الشحاريرَ تهجرُ أعشاشها..
وفراخ القطا ترحلُ الآن..
أبكي لأنَّ الغروبَ شحيحٌ
ودرب القطا موغلٌ في الغيابْ
السماءُ التي أوكلت بعض زرقتها للغيوم اعتراها وجومٌ دخيلُ
.. وخالطها شجنٌ واغترابٌ..
عليلٌ وما حولي عليلٌ ولم أصبْ

نسيماً عليلاً فاغتبقتُ بها فجرا

دمٌ في دم العنقود يجري وفي المدى

عروقٌ تأبَّت أن يكونَ لها مجرى

وبي بطرٌ فاضحٌ ودمٌ فاترٌ في الدروبِ
وعينان فضَّاحتان وقلبٌ كسيرُ
فكيفَ إلى مبتغايَ أسيرُ؟
جرى الماءُ من حولي جرى الدمعُ ما جرت

أموري ونهرَ المستحيلاتِ ما أجرى

وعينيَ لم تشبع.. وقلبيَ لم يطبْ

خفوقاً وهذا الشوقُ في القلبِ ما أغرى

هزيعٌ من الليل يمضي..
وأمضي
وبعضي على هدأة الليل يسبقُ بعضي
وفي الأرض متسعٌ للحنين..
فأين سأدفنُ قتلاي أين؟

علام تقولُ الآن: أنت مع المضى

وفي كلِّ حينٍ أنت لمَّا تزلْ صفراً

شغوفاً بما يمضي.. ثريّا.. وإن أتى

لماماً.. على الإنسان حينٌ وما أثرى

أتحسبُ أنَّ الغنى حينَ يمتلئ الجيبُ..
ذاك هو الفقرُ
إنَّ غناكَ فراغُ الجيوبْ
وإنَّ الشروقَ إذا لم يرافقهُ نورٌ حقيقٌ.. حقيقٌ......
غروبٌ..

أحبك.. لكنَّ الزمانَ كثيرهُ
قليلٌ... وإن كانَ الطريقُ غدا صخرا
وبي لوعة لكنَّ حبَّكَ موهني...
فمن يعشبِ الصحراءَ.. إن تجهش الصحرا

سحابٌ يمرُّ على بيتِ عانا
ويغمرُ أطرافَ جوفين
مثلَ وشاح خفيفٍ
وبردٌ على أوّل الليل ينعشني في المساءْ
لعلَّ العباءَة تفعلُ فعلتها! فعلتْ!
آه.. دفءُ العباءةِ.. دفءُ الخواءْ
أعبُّ من الكأس التي امتلأت شجىً
وأشرب من دمع الصبابات ما تترى
أتتركني لليل يا ضوءَ رحلتي
وتمعنُ في نوم طويلٍ كمَنْ أسرى

وجئتُ معَ الشوق والليل نبكي معاً..
لم أقل إنني عاشقٌ!
قلتُ إني صديقُ الحيارى
الذين يضيعونَ في مستهلّ اللقاء.
شقيٌّ أنا غيرَ أني سعيدٌ
لأني أواكبُ هذا الفضاءْ
سقى الله خُلاني سقوني ونوَّموا
وما زلتُ سهرانَ الفؤادِ وما أحرى
أرقعُ أحلامي.. وأرفو مخارقي

وفي كلّ شبرٍ من حياتي أرى قبرا

شواهدُ للموتِ ما زالَ منها بريقٌ يلوحُ...
ويفضحُ نصفَ فؤادي اليقين..
ونصفاً يظلُّ على الظنِّ فيما أشيحُ..
يشيحُ..
رجوتكَ لا تقصصْ على الناس لوعتي

وها أنا أتلوها على السكرِ أو أقرا

ولو أمعنوا خلفَ السطورِ لأدركوا

لها ألفُ معنىً ما أضأتُ لها ذكرا

شغوفٌ وبي نزقٌ وانفعالُ شقيٍّ
يريدُ التملص من إثمهِ
والصباحاتُ تطلعُ ثم تجيء المساءاتُ
كلٌّ يشابهُ كلاً
دروبي مسافاتٌ تطولُ.. وموعدي

قصيرٌ وسري صارَ في سرهِ جهرا

على أنَّ أوحالي مياهٌ عميقةٌ

إذا صادفت أورادها أورقت سكرى

ودون الذي في البالِ منكِ عوائقٌ

ودون الأماني الشمسُ والبدرُ والشعرى

فدعني وهذا الليل نقرعُ أكؤساً

ببعض ونمضي.. لا تموتُ لنا ذكرى

في الشمالِ الحزين هنالك..
أو في الجنوبِ البهيِّ

كأنفاس تلك السهوبِ الحزينةِ يمتدُّ حزني..
"وقيبور" في البال..
تينٌ ودالية وخرافٌ
أخيلاً أرى أم تلكَ أغربةٌ جونُ
وغزلانُ نجدٍ تلكَ أم ميَّسٌ عينُ
وهاماتُ أجبالٍ سمت بجباهها
ترى.. أم صروحٌ لم تشدْها الفراعينُ

كذلك كانت في ذلك المساء المتراخي
كداليةٍ استراحت على صفصافةٍ
وغطت بأغصانها وعناقيدها جهاتها العشر
صباحَ الشذا والخير يا بسطويرنا
ويا نبعة الخلان هل جاءَ كانونُ
يدفئُ حبُّ الأرض.. أرضَ بلادنا
ويدفقُ نهرُ الحبِّ.. والنبعُ والعينُ

الضبابُ حزنٌ آخر
والأضواءُ الخافتة
نوافذُ يتنفسُ منها فضاءُ المكان
رأيتُ أبا حسَّان في مجرياتها
أخا شجن لم تستملهُ الدكاكينُ
يميلُ معَ الأحزان في كلِّ جانبٍ
وكانَ كعودِ البان في حسنه لينُ

أبو العلاء هو الآخر
شجرة سنديان

وجيلٌ من العصافير..
كأنَّ الهوى مليونُ نبضٍ وجوعنا
إلى الحبِّ لا يكفيه في البرد مليون
وقلبكَ محزونٌ.. ألم تشربِ المدى
رحيقاً.. ففيم أنت قلبك محزونُ؟

لا يملُّ شاعرنا أيمن معروف
من إبداعاته الخارجة للتو
من أتون احتراقها الحميم
وأبدع بدع ما استحال منالهُ
وأن تتمطّى دونهُ الهندُ والصينُ
وبيني وبينَ الليل ليلٌ من الأسى
وأنت على أطرافه في المدى بينُ.

❑❑

تشكيل أنثوي

مَناة الخيّر

نظرت.. فكان الغيم قنطرةً والماءُ جدراناً من الدرر
ورأت شعاعاً أصفراً وجلاً خيطاً.. يلف تناغم البشر
وشوارعاً خرساء صاخبةً تومي لها بكوامن الحذر
فتلفعت بالبرق سارية وتلت عليه سورة الشرر
ومشت إلى أطراف بهجتها أترى يطول العمر بالخفر!!
فكأنَّ أبعاداً تخاصرها لتميس بين الحَور والحُور

***

البحر.. قال لها: يداك أنا والنهر علمها.. أن انكسري
ليكون مولد طاقة كمنت في الحب بين الماء والحجر
وعذوبة رضعت كثافتها حملت أمومتها إلى الشجر
لغة هي الرحم التي حبلت وتغايرت بتنوع الصور
كأصابع... لاحت مبعثرة حتى التقت في حمأة الخطر

والشوق عطر ضاء مفرقها   في ليلك من سالف عطر

***

جسدٌ... مراكبه أصابعه   وشراعه... شوق إلى السفر
قربانه... قصص يبرعمها   ليضيء وجه الماء بالنظر
نبع الوجود... الحب شق له   قدراً... فكيف يفر من قدر؟
يا سارقي قربانَ معبده   أو فيتمُ من قبل بالنذر؟
لو كان هذا الحب لي بُرَداً   لخلعته.. لكنه عمري
ما نفع جسمي معبداً ترفاً   إن لم تكن روحي به وتري

***

هل للهوى ثوب فألبسه   أو قوس ألوان من المطر؟؟
سيصير بعد الموت أغنية   بين الندى وبراعم الزّهر
وأدور حول حقيقة ومضت   حتى يضيء المبتدا خبري
طرق أحاولها.. وتخذلني   لكن بلا يأس بلا كدر
أمضي إليّ... وكلني أمل   أني إليك أجيء منتظري
منك ابتدائي... أم أنا حلم   يمضي ويترك رعشة الأثر؟؟

***

ترويض هذا الحلم يفتنني   أتراه لحناً فر من وتر؟؟
وحكاية... ما زلت أسردها   تفاحة... تنمو من الفكر
حواء فيها عبر أوردتي   ربان ترحال إلى الجزر
فوق الجراح تشد مئزرها   وترش ترياقاً من السير

فلعل روح الشعر منقذة   رئة الحياة تنوء بالخطر
وتؤجل الموت الذي لمحت   كفيه خلف براقع حمر...

***

الأرض كل الأرض روضتها   وسعت رؤاها كل منحدر
ولضرعها المحروق لهفتها   رشت نثار الروح في الحفر
وسماؤها أرجوحة حملت   وزر اكتمال الخلق بالوزَر
كم لونت للريح خاصرة...   لتقول: يا شطآننا انتظري
وصغار هذي الأرض حنطتها   من يشعل النيران في الشُكر

***

في صمتهم جوع وأسئلة   عمّا تخبئ دفة القدر
طينٌ يوحّد... ثم يفصلهم   رسمٌ.. يجسد شهوة البطر
والقلب أنواء تؤرجحه   ما بين معتصر ومنكسر...
وجع يشظيه ويجمعه   أمل التقاء النبع بالسدَر
وقصائد يرفو بها حرقا   وفراغ ما يبقى من العمر
الموت يوقظه فيدفعه   بمساحة الأحلام والفكر
وحروفه أقمار وحدته   وجياده في هدأة السهر
هو بذرة الخلق التي اتقدت   بـ (اقرأ) طريق السمع والبصر

□□

عندما تشتعل الضلوع حرائق غابات

عبد الكريم ناصيف

بأضلاعي، تشب حرائق الغابات ألسنة من النار
وآلاف البراكين
تزمجر في شراييني
وكل الأرض، من سهل ومن جبل ومن دار
تزلزل مثل زلزلة القيامة، تنفض الأجداث،
تصهل خيل ذي قار
هزيم الرعد في آذار، عزم الريح في مجنون إعصار
حوافرها تدق الأرض: نحن هنا سرايا النخوة العرباء والثأر
تقارع عتبة التاريخ: عدنا ندخل التاريخ هامات من النار
ويخفق قلبي الملهوف خفق جناح عاصفة خريفيّة
يكاد يطير من فرح لأقصى الأرض أغنية
يكاد يشفُّ، يرحل نشوة سكرى، شعاعات سماوية
إخال أرى بنور النصر كالعقبان في العلياء
تموج الأرض حيث نظرت، بالفرسان بحر شتاء
ويثرب تنفث الأبطال عد الرمل في البيداء
إخال أرى أمامي حصن خيبر راعش الأعضاء
وزند علي يقرعه: يطيح ببابه الفولاذ مثل هباء
وفي اليرموك، خالد يصعق الأعداء
إخال أرى الجيوش على روابي اللد والرمله
زحوفاً تزحم الآفاق مداً من بطولات ومن همه
وكرمى عمر الفاروق تجلى، كالعروس، القدس، تخرج "بالهلا" تلقاه
وترقص عسقلان على حداء النصر والعوده
بإيقاع جميل الوقع والنغمه
إخال أراه موج البحر في يافا
وفي حيفا
يلاقي القادمين الشم عرساً من أغاريد أناشيد

طبول الحرب أسمعها تدق، تدق صاخبة من الشرق
من الغرب
ومن كل الفجاج السمر رعد هادر بالهول، بالغضب
دوي الحرب في أذنيّ
هدير أتيّ
بروق الحرب في عينيّ
كوكبة الصواعق في ميادين الفروسيّه
وترقص مهرتي الدهماء من جذل تكاد تطير للساح
وتهدر فيّ شلالات إقدام خرافيّة
وترجف أعظمي شوقاً لثغر النصر والراح
أقبلها
أقبله
لخصر المجد في حطين أحضنه
أعانق عزتي المنثورة الأشلاء
في سيناء
أغمرها بأشواقي
أقبل كل رابية وسهل في فلسطين
وأبعثها جليلاً أخضراً يزهو
وطوراً شامخاً يسمو
وغزة غضة فيحاء
أبعثها فلسطيني

***

إخال أرى.. ولكني
أراني يوسفاً في غيهب الجب
رماني أخوتي إذ صرت أقبض في يدي الشمسا
صخور الطور تفخر بي
وعكا تغتدي لمراكبي مرسى
أصيح، أصيح يا بن أبي
إليّ، إليّ، فالأبواق تنفخ في دمي أهزوجة الحرب
بأوردتي يصل السيف بالسيف
وفي كبدي يحمحم ألف منجرد
يزمجر ألف تنين
أصيح. أصيح: يا أهلي، أشقائي
لماذا ها هنا في الجب ألقوني؟
وزندي الأسمر الصنديد زند علي؟
لماذا أخوتي باعوا لضاري الذئب أشلائي؟
أرادوا أن يميتوني؟
بعالي الصوت أصرخ أن: أغيثوني
دعوني للوغى أمضي
دعوني واقفاً أقضي
أصيح، أصيح، لكن لا حياة لمن تناديه
فترجع وحدها الصيحات من جبي تدوّم كالصدى فيه

***

أهوّم في قرارته
وأبحر في دجنته
لأبحث عن شواطيه
فتصدمني صخور منه تترك مركبي مزقا
ألوب على شعاع واحد أطفي به ظمئي إلى النور
فتمطرني سحابات الدجى بَرَداً يدق مفاصلي دقا
وأفتل من خيوط الوهم حبلاً إثر حبل ينقذ الغرقى
فتنفت الحبال جميعها بيدي كبتلات الأزاهير
أطوف، أطوف، لا أهدا
أدور كأنني دردور بحر مسرع أبدا

نهايته بدايته، يدور يدور مذ عهد الأساطير
فأسكن لائذاً بالصمت
خفافيش الدجى قدام
خفافيش الدجى خلفي
أناوشها.. ولكني بلا رمح ولا سيف
وأسهم من بعيد همهمات الصوت
تروي لي
عجائب هذه الأيام
وقد صارت حكايات لكل الناس محكيّة:
"نبوخذ نصّر ساقته اليهود مكبل القدمين مكسور الجناحين
يجرجر خلفه أسوار بابل كي يقدمها لهم بعض القرابين
ويحمل من عذاراها لإلياهو الحسان الغيد
ويذبح عند حائطهم ليهواهم ألوف الصيد
وتغدو ملك راشيل حدائق بابل الغناء
تنقّلها ـ معلقة ـ ظهور الأعبد الدون
وخيبر لم يعد حصناً وحسب، معزز الأركان
خيبر قد غدا نسراً يمد جناحه شرقاً، إلى النهر
يمد جناحه غرباً، إلى البحر
وتفتح يثرب الأبواب تدخلها النضير بزهوة النصر
وآل القينقاع بكل ما في الأرض من فخر ومن تبر
ويروي الناس، بعدُ، عجائباً صارت لبعض الدهر مروية
وأعجب فاتحاً عينيّ.. لكني
أصيخ السمع في أعماق جب العسف
لتصدمني... جبال الصمت
فأسأل كيف
كمّ فم السنان، السيف
عند الأهل والخلان
ويرعبني:
رعود الحرب بكماء
بروق الحرب ظلماء
وفي الآفاق بعد الصقر والعنقاء
هناك ثرى
حمامات حبيات ـ تناقل أغصن الزيتون ـ بيضاء
فأسأل حائراً عجباً وأحتدم:
هل انحسرت قريضة عن بيوت العز في يثرب؟
هل اجتثت قلاع الغزو من خيبر؟
روابي القدس، هل لثمت جبين عمر؟
ولا ألقى سوى صمت القبور جواب أسئلتي فأضطرم
تشب حرائق الغابات في صدري
يعربد في شراييني
جحيمي البراكين
بأوردتي يصل السيف بالسيف
يحمحم ألف منجرد
يزمجر ألف تنين
ويرعد هادراً صوت يجيء إلي من قدام
من خلف:
نبوخذ نصّر لن يبقى رهين القهر والقيد
إلى الأبد
نبوخذ نصّر آتٍ يصنع التاريخ من هذي الملايين

□□

مواويل (الأهوار)

قصيدة على وزن (المسحوب) /وهو من الأوزان البدوية

راسم المرواني

محدودبٌ ظهرُ الأباةِ البهاليلْ
تحتَ انكسارِ الأفقِ خلفَ المهازلْ

لمْ يبقَ ليْ في أُخرياتِ التراتيلْ
غير ارتجافِ الروحِ بينَ المفاصلْ

لو كانَ وجهُ اللهِ خلفَ المناديلْ
ما بلَّها دمعُ السنين الهواطلْ

بلّتْ دموعُ الياسمينَ السرابيلْ
كالطفل، يبكي من حِداء الرواحلْ

يا أيها المغدورُ مُذْ ألفِ هابيلْ

أشكو إلى عينيك موتَ البلابلْ
أجْحَظتْ عينَ الحلم خلفَ الأراجيلْ
واستنزفَ (الترياقُ) عزمَ المقاتلْ

مازال خلف الـ (هور) بعضُ المواويلْ
مخنوقةً، تمتص صدرَ الثواكلْ

مازلتَ منقاداً لتيه المجاهيلْ
كالظبي، تغفو في عيون العواسلْ

تشكو نضوبَ الزيتِ منك القناديلْ
حتى مللنا من دُخان المشاعلْ

من أين تمحو عنك حقدَ الأزاميلْ
إذ تعتريك - اليومَ - هذي المعاولْ

يا أيها المصلوبُ قبلَ الأناجيلْ
يا أيها المسبيُّ مُذ سبي بابلْ

يا حزنَ (عيسى) في صبوح الأكاليلْ

هل صاح ديكُ الله فوق المنازلْ؟
أهلوكَ، قد خانوكَ، عبر المراسيلْ
واستصرخوا الأعداءَ عبر الزواجلْ

في مصرَ، في عمّانَ، يا حقدَ قابيلْ
يستفرون النارَ بين السنابلْ

سلّوا سيوفاً من بيوتِ الأباطيلْ
كيما يضيعَ الثأرُ بين القبائلْ

هُمْ أمطروك الماءَ وزنَ المثاقيلْ
واستنفروا ـ قبل الحصاد ـ المناجلْ

جاءتك ريحُ الحقدِ مثل الأبابيلْ
فاجتاحَ وجهَ الأرض ريشُ العنادلْ

ألقوا على طلع النخيل الثآليل
واستأصلوا من مفرقيك الجدائلْ

قالوا: أتينا كي نهدَّ التماثيلْ

قلنا: فَمَنْ أحيا إلهَ الأوائلْ؟
قالوا: وجئنا كي نعيدَ (التهاليلْ)
قلنا: فمن أغرى بقتل الفضائلْ؟

قفْ يا عراقَ الشمس خلفَ الغرابيلْ
كي لا ترى عينيكَ عينُ العواذلْ

مالي أرى عينيك تشكو العراقيلْ
واستوزرتك الأمنياتُ العواطلْ

يا أيها الظمآنُ!! قد قيلَ ما قيلْ
فاشربْ، وعُدْ، كالليثِ بين الجحافلْ

واشعلْ ترابَ الأرض تحتَ البساطيلْ
في يوم عزمٍ جللتهُ الهلاهلْ

واحملْ سلاحاً فيه قمعُ الأساطيلْ
فالوخزُ يجدي كي تعيشَ المناحلْ

وارجعْ إلى حلم النياق المهازيلْ

واحرقْ شراعَ الخوفِ عندَ السواحلْ

أعرضْ عن الغافين خلفَ (التفاصيلْ)
واطرب لصوت الله عبرَ القنابلْ

واصبرْ ليوم، بعدَ صمتِ (الأقاويلْ)
تقتصُّ فيهِ من الوحوش الأيائلْ

❑❑

عندما يعشق شاعر

مروة حلاوة

عندما يَعشقُ شاعرْ
ترتدي الأرضُ ثيابَ امرأةٍ..
تُبرز نهديها كُروماً، وبَيادرْ

*

عندما يَعشقُ شاعرْ
يَهجرُ الموتى المقابرْ
يستريحون من الموت قليلاً
يتساقون رحيق الإنس منْ وردِ الدفاترْ
إنّهمْ موتى ولكنْ
رعشةُ الشعرِ أصابتهمْ بمَسٍّ من حياةٍ
أخذتهمْ مَأخذَ المُسْكر.. وما هُمْ بسكارى
أيقظتْ أطيافهم من نومها.. والشعرُ قادرْ

*

عندما يَعشقُ شاعرْ
يرفعُ البحرُ المنائرْ
يَمنحُ اللؤلؤَ والدفءَ.. يمدُّ الكفَّ موجاً عارماً..
يخترعُ الخلجانَ.. إنْ فاضَ به الشوق إلى الأرض..
ويستولدها ــ من قبل أنْ يَرتدّ طرْفُ الزمن الدائر فينا ــ
مدنَ الروعةِ والسحرِ..
وحين النزقُ الأزرقُ يُعميهِ عن الحبِّ..
يُخلّيها كباقي الوشم في ظاهرِ كفيهِ..
ويَمضي في عَماهُ ويُكابرْ
إنّه البحرُ المغامرْ
مثلما الشاعرُ بالحبّ يُقامرْ
كان يا ما كان في ماضي الليالي
قمرٌ يَغزلُ شالاً للمعاني.. وأساورْ
كان يهوى امرأةً في كلِّ بيتٍ..
وعليها في عَروض البيتِ.. أنْ تبكي هواها.. وتُغادرْ
إنّه الشاعر كالبحرِ.. عطاءٌ وبشائرْ

إنه الشاعرُ كالبحر..
وفي طرْفةِ عينْ.. قد يصيرُ البحرُ غادِرْ

إنه الشاعرُ كالبحر..
وفي طرْفةِ عينٍ.. قد يصير البحرُ شاعرْ

❑❑

ماء يجري في الظل

عبد الجواد العوفير

أيها الماء
الذي يجري تحت سروة بعيدة عالية
لماذا تجري وحيداً
وتسقي كرومك
التي في الخيال
نحن هنا قاعدون
في حانة طيبة
ننتظر قدومك
في ظل امرأة
ونرفع أنخابنا
هازئين بالمطر
خلف النوافذ.
أيها الماء
الذي يجري تحت جدران الطفولة،
أتذكر بيتاً صغيراً
وبئراً راكدة
أيها الماء العالق
في السماء

لماذا تخبئ وجهك
بقبعة في الليل
وتركض في الممرات السحيقة
يا ماء ينزل من الذاكرة
يا ماء قديماً
جمالك شاحب
وقطعانك تشرب
من خيالك.
وأنت أيتها السروة
يا من تنحنين بكرم
على أفكارنا الزائرة
يا من تشبهين كل النساء الغادرات،
كوني عميقة مع الماء.

يا ماء حزيناً في الجرار
يا ماء يقطر من العزلة.

❑❑

في المرآة

طلعت سفر

منذا يعيد إلى الحياة بريقها | من بعد طلّقْ ربيعها ما بانا!!

هدأتْ بأحضان البياض وغادرتْ | زمناً.. تناثرَ طيفهُ ألوانا

ويكاد ينهاني.. فما من موضع | إلا أدارَ به يداً ولسانا

أعوامي السبعون... تنشر ظلّها

كاليأس.. لا كذباً ولا بهتانا

خلعتْ غوايات الشباب ولهوَهُ | فوقفتُ أندب طيشَهُ ندمانا

ودعتْ أيام الشموس وها أنا | كالليل... أعتنق الصقيعَ الآنا

ألقتْ إليّ بما أخاف عيونُها | ما أصدق المرآة حينَ ترانا

فقرأتُ بالجفن الكسير دفاتراً | حملتْ وراء سطورها أزمانا

كم كنتُ أبحر في شواطئ صبوتي

وأمدُّ أشرعة الهوى... ربّانا!!

اللَيلُ... مركبيَ الجميلُ لموعدٍ
أحسو به كأس المنى نشوانا

قد كنتُ فيّاضَ الجوانب مُترعاً
بهوى الأوانس والوصال زمانا

منهنَّ من تجلو المَلالَ بأنْسها
ويذيب دفءُ حديثها الأكوانا

تغتال خاصرةَ الوداد بهجرها
حيناً... وتمسح جرحَه أحيانا

وأمدُّ أذيال الصبا فيزينني
لألاؤه... فأجرّه سكرانا

أرخى على الوجه الوضيء نهاره
والحسن مدّ جناحه جذلانا

ظلّتْ رياحُ العمر تحفر كلما
نفخَتْ على قسماته... أوطانا

في كل منعطفٍ تولول جسوةٌ
وتنوح أيام الشباب حَزانى.

صبوةٌ

وقفت أنظر في المرآة... يمسكني

خوفي... وينزف من أحداقيَ الندمُ

غبارُها؟ أم سنون العمر قد تركتْ

ما يستريح على أعتابه العدمُ؟

فما مددتُ يدي يوماً لأمسحها إلا تضاحك فيها اليأسُ والألم

كأنني غبتُ عن وجهي وصار به غيري... يمدّ لساناً وهو يبتسم

خفَّ الزمانُ... فلم تتركْ خطاهُ به إلا مطارح يَستعْصي بها الهرم

كأنما...ارتعشتْ كفُّ الزمان به

حتى تعثَّرَ في أرجائه القلم

يَفُضُّ أعينهُ اللاتي أعاتبها وإن تساءلتُ يلقاني به صمم

نام الزمان الذي قد كان يمطرني

بالأمنيات... فلم تبرقْ به دِيَمُ

أزمانَ كنت... وإبريقُ الهوى بيدي

أنادم الوصلَ... والكاسات تضطرم

أبكي... وأصرُخُ "والهفي" على زمن

قد كان عن دُرَرِ اللذات يبتسم.

مَا بينَ عَامٍ وَ عَامْ

عبد الكريم شمس الدين

وأستقبلُ العام في كل عامْ
بفيضٍ من الأمنيات
وأصدق ما في اللغات من الكلمات
عساها تساعدني في اجتياز المسافات
نحوك.. أو تتفتح إن رُمْتَ لقياك
كلُّ الجهاتْ
ويبتسمُ الزمنُ المتجهمُ إما رآنا
وتزهو النجوم على الحدقات
يشتعل الورد في الوجنات
وتغدو النجاوى كما الصلوات
وتدركُ أنّا أتينا
الذي يشبه المعجزاتْ

***

وفي كلُ مطلع عام
أحمِّلُ ريح الجنوب السلام
وأسألها أن تجيء إليكِ
وتقرأ عني جميل الكلام
وتخبر عني بأني لو أني
استطعت لكنتُ أتيت
وما همّني صَعْبَ الدربُ نحوكِ
أو أنَّهُ لخطايَ استقام
كفاني بأني
أجيء على صهوة الريح
تمطرني فوق أرضك
تزرعني عند روضكِ وجدا
ووردا. وزهر خزام
وليس سواكِ على ساعديَّ
فأحلم أنّي ارتحلتُ
وأنّي وصلتُ
وأنّي لديكِ الختامْ
وأني وجدتُ لديك السلامْ

***

هاتي يديكِ خُذيني إليك
أغنيّكِ أجمل شعري
وأرسمُ وجهكَ في مُقلتيَّ
وثغري.. ونحري

فينبض قلبي لأروع حب
وأعلنُ أمري
وأكشفُ سري

***

أنا لستُ مَن أتعبته السنونْ
ولا أنا مَنْ راودته الظنون
ولا أنا ممَّن يخاف العيون
إذا ما رأتنا العيون
وأعلم أني بغير الهوى لن أكونْ
وما همني أن يقالَ جنون
تقاسم أيام عمري
لأني أدري الذي أنا فيه
وما أرتجيه وما أبتغيه
وليسَ سواك الذي أشتهيهْ
يظلُّ مقيماً بصدري

***

إذا لم نعش نحنُ أيَّامنا
حلوةً مثلَ أحلامنا
سوف تنأى بعيدا
وتتركنا في المتاهة
نزرع شوكاً ونجني قتادْ
وأنَّا سنغدو كما جسدٍ
من جميل الثياب تعرّى
وكان بنا الحبُ أحْرى

***

إذا لم نكن نحن في مستواه
ساعة عشناه
دون خلائقه وحقائقهِ
وحبسناه في قُمقم من تقاليدنا
ثم هِلنا عليه الترابْ
لكيْ لا يراهُ سوانا
ويعرفَ كم ناله من عذاب

***

وفي كل مطلع عام
يجيء إلينا الهوى
دافعاً راية مثل قلب الطفولة
بيضاء تعلن أنْ جاء
عهد السلام وأنَّ الزمان
الذي يتقاسمه الأقوياء
سيمضي إلى غير رَجعة
وأنَّا سنؤتى على تعبِ العمر
أجراً وعصراً جديداً
يكحل منا العيون
ويجعلها مثل ثغر الصَبَاح
الذي تشتهيهِ القُبَلْ
فيحلو إذا ما التقينا
حديث الهوى ويطيب الغَزَلْ

***

وما بين عامٍ وعامْ
سآخذُ أوردتي واصلاً
بين عين حبيبتي وعَيْني
عسى أن ننامْ
ومن قبل نقرأ فاتحة الحبّ
ثم نقول الختامْ
على الحبِّ ألفُ سلامْ

ألـــق الـيقـين

ساجدة الموسوي

شـــدّي الحقائب للرجوعْ
جـفّت على المقل الدموعْ
من أين نعبرُ للعراقْ ..؟
كلّ الجسور بها زَلَـقْ
إلا طريقك يا حبيبة
كلّ الدروبِ بلاكِ
موحشـــةٌ
ووجوهنا فيها
غريـــبة ..

* * *

خوفي على حلمٍ أتى
لو نمت أصحو للسرابْ...
وأطوف من بابٍ لبابْ..
لا الفجرُ يفتــحُ
لا الرياحُ
ولا السحابْ

* * *

كلّ الذئابِ تصالحت
وتقاسمت لحمي
ولم تشبعْ من الآثامِ
أفواهُ الخرابْ

* * *

خوفي على حلمي المعذبِ
في الجفونْ
أن لا تلامسَــهُ
العيون

* * *

ظمآنةٌ روحي لقافلةٍ
خطّت رياحُ الشوقِ قبل غروبها
فوق الجوانبِ
(عائـــدون)

* * *

بغـــدادُ
وانقطع الطريقْ ....
من أين نعبرُ للعراق ؟
كلّ القناطر ِ مزلقات
كلّ المعابرِ مهلكات
إلاّ البنادقُ والعزائمُ
والرجالْ

* * *

طارت شظايا الليلُ
وانبجسَ البريقْ
ضربوا الحديد على الحديد
كلّ الصروح ِ تزلزلت
وتكسّر الأنف الجهول
ها هم يهزون الجهات
صبرٌ وشايٌ، ثم بعضُ سجائر ِ
زوّادة الماشــينَ
في طرق ِالفِداءْ

* * *

خطـّوا الوصايا
فوق أكفان الزفافْ
من أين دربك يا محالْ ؟
اليـومَ حنـّاءٌ
وفي غدٍ الزفافْ

يومٌ تتوقُ له البناتْ
كي يرتدين حليـّهنَ
وأجملَ ما ادّخرن من الثياب الزاهياتْ
العرسُ آتٍ
ثم آتٍ
ثم آتْ

* * *

حلم أم أني في غمار الصّحو ِ
في ألق اليقينْ؟

* * *

ظمآنةٌ روحي لفجر الفاتحينْ
غصنّ الغناءُ بعبرتي
من أين نعبرُ للعراقْ...؟
كلّ الدروب بها زَلـَقْ
إلاّ طريقكِ
يا حبيبهْ

* * *

طارت بشائرُ عـزّنا
وتضافرت هممُ الرجالْ
صنعوا المحالْ
اليوم حنّـاءٌ
وفي غدٍ الزفافْ
الفجرُ لاحْ
الفجرُ
لاحْ

*

جيبول

من جبلٍ أشعلَ غليونه ْ
يتصاعدُ خيطُ دخانٍ ...
يتراءى لي
تنورٌ في أعلى القريةِ
تسجرُه ُ الأمّ ُ لتخبزَ في غبش اللوز
ولا تخشى البردْ..
سربُ غيومٍ
يلقي القبض على الشمس، فتعتِمُ
يطلقُها بعد ثوانٍ
يتبدّلُ في رمشةِ عينٍ
لونُ الدنيا
تزهرْ
بحرٌ من شجرٍ أخضرَ
قال البلـوطُ: أنا
قال السـروُ: أنا
قال الكالبتوسُ: أنا
قال اللوزُ ....
ولم يصمُتْ إلاّ البحرُ
ليسمعَ صوتَ الريحِ
تمشّطها
الأشجارْ

جيبولٌ ...
تتكلمُ ضوءاً... تكتبُ شعراً
هيمانْ
في الصبحِ توزّعُ كعكَ نضارتِها
نذراً لبناتِ
الجيرانْ
جيبولٌ...
وعيوني غزلانٌ ترعى
بجمالٍ يخلبُ ألبابَ الأنسِ
وألبابَ الجانْ
جيبولٌ ...
خلف ضباب الإصباحِ
تضيءُ كفانوسٍ
أخضرْ...
جيبولٌ ..
تتهادى
فوق
الريحْ
تسافرْ
وأنا حينَ أحلّقُ فيها
أنسى الدنيا
وأكادُ
كما الغيمةِ
أمطرْ ...

□□

أم جعفر

هيفاء بيطار

على عكس ما توقعت أم جعفر فقد وصل الباص المهترئ مُبكراً، تدافع الناس بفظاظة ليحشروا أجسادهم داخله، وبآلية تدافعتْ معهم شاعرةً كيف ينحشرُ جسدها الضخم المتورم من القهر وسط أجسادهم، شعرت أن جسدها الملتصق بأجساد من حولها يتماهى مع من حوله ويشكلون كتلة واحدة يوحدّها الفقر، وجدت مقعداً مُخلّعاً قرب الباب، تهاوت عليه متجاهلة آلام ظهرها التي أخذت تشتد عليها في الأشهر الأخيرة. تذكرت نصيحة الطبيب، عليك ألا تجهدي نفسك.

يومها شتمته بسرّها، وصبّت غضبها عليه قائلة لصورته الأنيقة المرتسمة في خيالها: يا ابن (.....) كيف سأعيش وأعيل أولادي؟

تحبُ أم جعفر تأمل وجوه الناس حولها، وجوههم مرآة وجهها، عُمّال متعبون ملامحهم مهزومة، المعاناة وخيبات الأمل ترشح من نظرتهم.

دهمتها رغبة قوية أن ينقلب الباص، وتموت، ستكون نهاية معقولة ومنطقية لسنوات عمرها المجبولة بالشقاء، ستتخلص من يومها المرهق الثقيل الذي لا يحمل أية بهجة أو فرح..

ما حياتها سوى شقاء يومي من أجل البقاء حيّة.

لا تتذكر نفسها إلا خادمة في البيوت، كل صباح تنتظر الباص، تحشر نفسها في جوفه وتقضي النهار بطوله تنظف البيوت المتسخة بأنانية أصحابها ووحشيتهم. الناس وحوش، هذه هي حكمة أم جعفر الوحيدة في الحياة. أغمضت عينيها بتعب إذ لم تنم كفاية ليلة البارحة، استبدّ بها أرق شرس، وجدت نفسها ـ رغماً عنها ـ منخطفة إلى ذكريات طفولتها، أدهشها أن تتذكر حوادث اعتقدت أنها نسيتها.

تذكرت شجرة البلّوط العملاقة في القرية، كيف كانت تغفو في ظلها مفترشة العشب

الندي، ومتأملة غيوماً ناصعة بطيئة تحسها تدثرها...

التمعت تلك الصورة الساحرة في ذاكرتها، فابتسمت للماضي الجميل وتساءلت بشيء من تشكك وعدم تصديق هل حقاً كنتُ تلك الطفلة؟! تذكرت مدرسة القرية وتفوقها في الدراسة، وولعها بالقراءة وحفظ الشعر، لكنها لم تتمكن من متابعة تعليمها لأن والدها رفض أن تسجل في مدرسة قرية مجاورة يمكنها أن تتابع تحصيلها العلمي للمرحلة الإعدادية. تذكرت كيف لم تتوقف عن البكاء لأيام وهي ترجو أمها أن تقنع والدها بالسماح لها بمتابعة دراستها، إلى أن بوغتت ذات صباح وما زال النعاس يرخي ثقله على جسدها الضئيل، بوابل من الصفعات المدوية تنهال عليها من يدين خشنتين عملاقتين، وصوت والدها كالجعير يصرخ: يا فاجرة، كفي عن التمرد لن أرسلك للمدرسة، كفاك فجوراً، البنت الشريفة مكانها منزلها مع زوجها وأولادها.

شلّها الذعر فلم تقاوم الصفعات، لم تنطق بكلمة ولم تتأوه ألماً، شعرت أنها حشرة تافهة يُمكن أن تسحق بقبضة عملاقة فلا يبقى منها أثر... كانت أمها تحضّر الفطور لزوجها الذي ينهال بضرب مبرح على جسد ابنة نمرودة تحلم بالعلم. أدركت الطفلة بحدس طفولي أن تلك اللقطة ستنحفر في ذاكرتها إلى الأبد، وستكون بداية لحكمة حياتها: الناس وحوش.

تنهدت أم جعفر، تحسَسَت علبة الدخان من أرخص الأنواع في حقيبتها، رغبت بتدخين سيجارة، المتعة الوحيدة المتبقية لها في حياتها، استشاطت غضباً وهي تعنّف عدواً متربصاً في أعماقها وتصرخ به: لماذا تجعل هذه الذكريات تستيقظ ألا تكفيني حياة الغم والشقاء التي أجترّها كل يوم؟ ألا يكفيني الذل اليومي؟!

مسحت وجهها براحتين متأكزمتين وفكرت أنها لم تعد ترغب بشيء سوى نسيان الحياة التي تعيشها، أجل إنها لا تحتمل استيعاب ما تعيشه.

كانت في العاشرة من عمرها حين وجدت نفسها سجينة بيت حقير بائس محرومة من العلم، وكانت تقضي وقتها تعيد قراءة كتبها المدرسية والدموع تتساقط من عينيها دون أن تمسحها. كان ألمها ساحقاً وشديداً وحيوانياً، يجعلها تجدّف وتنفجر بسيل من الشتائم الخرساء، صارت تحتقر أمها وتشعر بكره شديد لوالدها، كبحت غضبها وصارت تتمنى الموت لأبيها. أبٌ مُجرم ليس لأنه حرمها من إكمال تعليمها بل لأنه زوجّها صديقه، رجل يكبرها بربع قرن، متزوج ولديه سبعة أولاد، الطفلة لبست فستاناً جديداً، ووضعوا في رقبتها رسنٌ من الذهب، وفي معصميها ست أساور ذهبية رفيعة قبض والدها الثمن وأعطى الطفلة لصديقه...

شعرت أن نظرات الغريب توسّخها، كلما نظر إليها تشعر بغثيان، لم تكن تعرف كيف تتجلى الشهوة، شهوة اللحم المجردة من أي إحساس، لم تستطع أن تتخلص من كوابيس ليلة الدخلة، ظلّت تلك الصورة تعذبها وتلاحقها لسنوات، كيف انقضّ عليها الرجل الذي اسمه زوجها ومزّقها، صراخها المكبوت مختنق في حنجرتها إذ خافت لو صرخت أن يضربها كما ضربها والدها، والدموع تطفح من عينيها، وسائل لزج حار يصل حتى ركبتيها...

منذ تلك الليلة أحست كيف غدت بلا روح، لم تشعر أنها ماتت بل طمست، كما لو أن ملامح وجهها مُحيت.. تحوّلت من إنسانة تشعر بكيانها وأنوثتها وكرامتها إلى أداة، الزوج يلتهمها كل مساء، غير مبال بمشاعرها، يضربها، يعاشرها بشكل شاذ أحياناً، يشدها من

رسن الذهب في رقبتها ويقول لها: أنت ملكي.

تحوّلت إلى عبدة لغريب يطعمها ويؤويها في منزل صغير مكون من غرفتين وصالة، حاولت أن تنسى عيشة القرف والاشمئزاز والذل مع زوجها بأن تهب روحها لطفليها، أنجبت جعفر بعد عشرة أشهر من زواجها وبعده بسنة ميساء...

وكانت حاملاً بطفلها الثالث حين ألقي القبض على زوجها وحُكم عليه بالسجن لمدة عشرين عاماً لأنه يقوم بتهريب المخدرات في سيارة الشحن التي يملكها. صودرت أمواله ووجدت نفسها شابة في السادسة عشرة من عمرها، أم لطفلين وحامل ولا تملك قرشاً، صار لقبُها المنحوسة، لقب أطلقته عليها أمها وجاراتها، دون أن يخطر ببالهن أن لها مشاعر يُمكن أن تتأذى.

كان عليها أن تتخلص من الجنين لأنها عاجزة عن إعالته، صارت تضرب بطنها بوحشية، وتحمل جرّة الغاز الثقيلة مراراً، وتنبطح على الأرض وتضغط بطنها بقوة على البلاط، وتشرب العديد من الوصفات لأعشاب تهيج الرحم، إلى أن انتهى الأمر بنزف صاعق كاد يودي بحياتها.. وبقيت لشهرين في الفراش أشبه بخرقة، عاجزة عن المشي وتعاني دوخة مستمرة بسبب فقر دم شديد.

وجدت نفسها فجأة وجهاً لوجه أمام وحش شرس لا يعرف الرحمة: الحياة. عليها أن تعيل نفسها وطفليها، اضطرت أن تترك بيتها لأنها غير قادرة على دفع أجرته، وعادت ذليلة إلى بيت والديها لتنحشر وسطهم متحملة تبرمهم من طفليها، ومن النحس الذي تجسّده في حياتهم.

توقف الباص، نزلت لتنتظر باصاً آخر، داهمها وجع ظهرها، حاولت تجاهله لكنها فشلت، كم تتمنى لو تنام بعمق، بعمق تحت شجرة البلوط العملاقة...

بانتظار الباص تسلل سؤال خبيث إلى عقلها ووشوشها: لو أنك تابعت تعليمك أما كنتِ تعيشين حياة مختلفة، حياة كريمة؟! كم تعصرها المرارة وهي تفكر بهذه الطريقة، كانت متفوقة وذكية لكنهم ارتكبوا جريمة بحقها... تشعرُ أنها ذكية، لكن ذكاءها يظل حالة خام، لم تسمح لها حياة الذل بصقله... عملها المضني الغبي، كما يحلو لها تسميته يجعلها تُصاب بالبلادة الذهنية، وأحياناً تشعر أنها مخبولة... كل يوم وعلى مدار ربع قرن، تبدأ يومها بصب الماء على شرفات منازل أسيادها وتشطف البلاط، ثم تنتقل إلى مسح زجاج النوافذ وتلميعه، وبعدها مسح أرض الغرف مرتين أو ثلاثة، ثم تغسل بعض الثياب التي لا يصلح أن تُغسل في الغسّالة وتتحمل صراخ ربات البيوت وتأنيبهن، تشاهدهن كيف يعاملنها كما لو أنها من طينة أخرى، أدنى منهن بكثير، لا يشعرن بالحرج حين يضعن الطعام البائت أمامها بينما رائحة الطعام الطازج تفوح من الطناجر... إحدى السيدات قالت لها وهي تمد لها علبة حلوى: خذيها، وإن لم تريدي فارميها في القمامة. ذات يوم انكمشت من الألم وهي تسمع صراخ سيدتها تؤنب ابنتها: أأنت مجنونة حتى تضعي كل هذا اللحم في صحن خدّامة؟!

الخدامة يجب ألاّ أن تأكل لحماً، ولا طعاماً طازجاً، عليها أن تعيش على الفُتات والفضلات، كانت تشكرهم على الثياب العتيقة التي يعطونها إياها، تشعر أن هؤلاء الذين تخدمهم لا يعطونها حقها في الوجود، في أن تكون إنسانة لها كرامتها، إنها مجرد ممسحة،

ومكنسة، وقبضتين لعصر الثياب، ولتنظيف المراحيض... يشعرونها كل لحظة أنها لا تستحق الاحترام لأنها خادمة.

انحشر جسدها المتعب بين الأجساد في الباص الثاني، لم تجد مكاناً للجلوس فوقفت ممسكة بالعارضة الحديدية، وجسدها يهتزّ مع اهتزازات الباص العتيق. كانت تحس بإنهاك شديد كما لو أن كل طاقاتها الحيوية قد نزّت منها... هل ستتمكن من العمل طوال ست ساعات متواصلة في الشطف والغسيل والمسح؟! اللعنة على أرق ليلة البارحة، لكن عليها أن تتماسك وأن تعمل بإخلاص وبكل طاقتها عند السيدة أم هيثم الجلادة عديمة الرحمة... كانت تتعجب كيف يمكن لامرأة أن تكون أماً وتتعامل بوحشية مع من حولها... كيف يمكن لأم هيثم أن تحب أولادها وتدللهم وتعاملهم بحنان ورقة، وتعاملها بوحشية... أم هيثم زوجة الرجل المتنفذ الذي يمكنه أن يُخرج ابنها من السجن، ابنها الذي سحقها من القهر بإدمانه المخدّرات، كم دعت عليه بالموت، كم توسلت إليه وقبّلت يديه وركعت أمامه ترجوه أن يترك السموم..! لكنه عبدٌ. عبد، كرّس حياته للغياب، لا يمكنه تحمّل ذل الفقر... كان طفلاً صغيراً حين تركته في بيت والديها، لم يتلقَ تربية ولا عناية، كان أشبه بجرو صغير يسرح في الأزقة، يتعلم البذاءات ويتعرض لاستغلال الأطفال المشردين الذين يكبرونه.

وحين تعود كل عصر منهارة من التعب، مشتاقة إلى ولديها لكنها عاجزة عن العناية بهم، عاجزة عن تبادل بضعة كلمات معهم، لأنها تغرق في نوم أقرب للغيبوبة.

كانت مؤمنة أنها تقوم بواجبها تجاههم بتأمين احتياجاتهم الضرورية، تريد أن يتعلموا وأن يعيلوا أنفسهم بشهاداتهم.

نفت إحساسها بأنوثتها وذاتها، في الواقع كانت تحتقر الجنس وتعدّه الفعل الأكثر إهانة وإذلالاً للمرأة، فعلاقتها بزوجها قد سحقت فيها كل إحساس جميل وصار الرجل بالنسبة لها إما أب متوحش أو زوج متزوج، لم تلتق برجل يعاملها بإنسانية.

امرأة خسرت روحها، يمكنها أن تعيش بلا روح، لكن لا يمكنها أن تحتمل أن يُزّج ابنها في السجن بسبب تعاطيه المخدرات.. اللعنة على الفقر، وعلى رفاق السوء، وعلى هذه العيشة المقرفة.

وعدتها أم هيثم أن زوجها سيبذل جهده لإخراج ابنها من السجن، لكنها قالت لها اسمعي يا أم جعفر، لا شيء مجاني في هذه الحياة، زوجي سيخرجه من السجن بواسطة، لكن الواسطة تكلّف كما تعرفين.

هوى قلبها، ماذا تقصد؟ إنها لا تملك المال لتدفع... لكن أم هيثم أسرعت توضح كلامها: أعرف أنك عاجزة عن الدفع، فأنت بالكاد تؤمنين لقمتك... لكن سوف تعملين عندي مجاناً لمدة عامين...

وافقت وهي تتأمل قسوة البشر، ودت لو تقول لها: أتستغلينني يا حقيرة أتستغلين؟ امرأة فقيرة؟ اهترأ جسدها من تنظيف بيتك المتسخ بأنانيتك، وقلة إحساسك...

عاشت أياماً مجنونة من الحقد والمرارة والغضب، وفمها يطفح بالشتائم على أم هيثم وخيالها يصور لها أنها تخنق أم هيثم وتبصق بوجهها، وتدوسها بقدميها.

هل تنسى يوم نظرت أم هيثم إلى قدميها وانفجرت بضحك مهين وعاصف وهي تقول لها: ولك أم جعفر لتكوني جهلانة، أتصبغين أظافر قدميك المحشوة بالفطر بالأحمر؟!

ابتلعت الإهانة ورسمت ابتسامة بلهاء على وجهها، فيما قلبها ينزف ألماً، كانت تتأمل أعماقها المُخرّبة، تلك الأعماق الأشبه بساحة حريق وقد استسلمت مرغمة لفقدان الكرامة وسحق المشاعر.

كانت تمعن في وجهها بعد أن تغسله من العرق في نهاية رحلة شقائها اليومي وجه متبلد من الإنهاك، عيناها أشبه بهوّتين معتمتين.

الذل اليوم يُشعرها أنها معتوهة، في أعماقها تفهم لِمَ أدمن ابنها على المخدرات لأنه عاجز عن تحمل الإهانة، منذ طفولته تجرّع الذل، ابن الخادمة وابن السجين. الفقر والحرمان والاستغلال، كيف عساه هضم تلك المعاناة، طفل يملك ذكاء وحساسية وأحلاماً لكنه محكوم بقدر وحشي، كم مرة قال لها وهو مشلول من تأثير المُخدّر: أريد أن أموت.. أشرف لي لو أموت.

كم من المرّات تمنّت موته حقاً وهي تعود إلى البيت لتراه طافياً في غيبوبة المخدرات، كانت تعرف أنه يسرقها، وذات يوم ضربها بوحشية لأنه يريد المال للحصول على السم الأرحم من عيشة الذل... وصلت إلى فيلا أم هيثم، بدّلت ملامح وجهها كما تبدل ثيابها وتلبس الأسمال أثناء حفلة التنظيف... فتحت الخادمة السير لانكية الباب، وقالت لها: ابدئي بمسح زجاج نوافذ الصالون، وحاذري من إصدار ضجة لأن أم هيثم نائمة.

حضّرت قوتها، كانت لا تستطيع بدء عملها إن لم ترتشف القهوة وتتابع سحب الدخان المتبددة في الفراغ، ثم تسحق عقب سجائرها الرخيصة، وتتجاهل سعالها الخشن وتبدأ بالعمل.

مسحت الزجاج بحماسة وتأن وهي تداري ألماً حارقاً في ظهرها، لم تشعر أن دموعها تنهمر إلا حين تشوّش الزجاج، أتراها تبكي من ألم ظهرها، أم تبكي أوجاع روحها...

حين همت بمسح أرض الصالون، لم تنتبه كيف اصطدمت بتمثال من الكريستال يمثل امرأة عارية، تحطم التمثال وتناثر أشلاء...

انقضّ عليها ذعر أخرس، ماذا ستقول لأم هيثم، حسناً ستقول لها أنها مستعدة أن تعمل عندها مجاناً لتعوض ثمن التمثال، لكن، هل ستتجرأ وتسألها متى سيخرج ابنها من السجن...؟

دخلت شابة أنيقة الصالون، جلست وقد وضعت حقيبة أنيقة على ركبتيها، بعد لحظات حضرت أم هيثم بقميص النوم الشفاف، تتثاءب وتتمطى، جلست وأمرت بإحضار قهوتها وسجائرها الأنيقة... بدأت الشابة بنزع الطلاء عن أظافر قدمي أم هيثم، ثم نقعت قدميها بوعاء فيه ماء دافئ وأضافت له زيوتاً...

وقفت أم جعفر بجانب الجلادة، أتعترف بأنها كسرت تمثال الكريستال أم تسأل عن مساعي زوجها في إخراج ابنها من السجن...؟

لكنها حين همت بالكلام أحست بدوار عاصف، ولم تنتبه أن جسدها أخذ يتهاوى ببطء،

وفمها صار رخواً غير قادر على صوغ كلمة... وحين ارتطم رأسها بالبلاط النظيف الملمّع جيداً، كانت صورة يد بأظافر طويلة مطلية بالأحمر الفاقع تنغرس في عنقها، فيتفجر دماً أحمر غزيراً سرعان ما يتحول إلى حقل من شقائق النعمان تركض فيه طفلة لم تكمل العاشرة من عمرها، تحمل بيدها كتاب القراءة والنحو.

❑❑

بياض السر

زهير جبور

كدفء تراب احتضن بذرة منحها النبض والظلال... كان يمطرهم بمودته، وقد انفرد برائحة تفوح منه، ولم يرغب من الحياة إلا الحفاظ عليها متسربة من أخاديد جسده. ترافقه. تسبقه. تلاحقه. تحوم فوقه متوغلاً بقوة جذبه، لم يكن مزعجاً ولا ملحاحاً، يردد وهو يبتسم:

ـ شاخ الجسد وآن للروح أن تغادر إلى فضائها... ويمد أصابع كفيه معدداً ما فعلت به الشيخوخة من أمراض:الظهر، المفاصل، تنميل أسفل القدمين، الهضم، صعوبة التبرز، البول، البصر.

يزور أماكن الطفولة، الشباب، يمشي وعكازه.. هنا عرف الأرض.. كبرت أشجارها.. عبرت شموسها.. والذين رافقوه.. غادروا.. نقشهم الثرى أختاماً لسره.. كأنهم الآن.. وليسوا بالآن..

يتحدثون في جلساتهم عنه. رهافته. وهم يشعرون بها كنسيم ممزوج بالعبير، يقوده طفل كما يشاء، ولا تحنيه أعاصير، فأي رجل هذا، وما لغزه الذي حمله طويلاً؟.. سموه عجوز الشذى.

نقل إلى المشفى إثر غيبوبة داهمت مركز خلاياه... مات الشذى.. ومن بعده لا طيب.. لا ترنيمة غصن.. أو طيف مكان.. جلست الممرضة إلى جانب سريره، محاذية وردة الجسد الثابت المتيقظ بروح حملت معانيها...

فتح عينيه.. ثم أغمضهما..

ـ أريد ماء

فهبت لتقديمه، وهي تواجه المعجزة، مرتعشة ليس بسبب الخوف، بل لأن هالة بياض هبطت فغطت على كل شيء، فتح عينيه، تدفقت بداخلها أسراب حنان، لتلتقط مغناطيسية إبهاره، فانصب وريدها بوريده، وقفز قلبها خافقاً بقلبه.. فاستفاق على دماء تنسال في عروقه، لتظهر شاشة الجهاز خطوطاً كانت ثابتة قبل قليل، ولتكن دقات منتظمة لقلبين تحولا

إلى قلب..

ـ ما اسمك؟

جاء صوتها كصمت القمر لجينياً، يروي أساطير الضوء... والبياض مشكلاً مداه، وأطرافه تلامس شفاه الأفق بلونه البنفسجي، ومن عينيه شع الابتسام كبريق، ولم تكن الحياة بعيدة أو قريبة.. لم تخرج منه.. ولا دخلت فيه.. تحانيه العبور.. بعد أن انتهت كل الآلام التي كان يعددها على أصابع يديه.. وقد سمع الغناء الشجي لصوت أحبه، وطالما ردد معه، وظهرت له وجوههم منقوشة بالثرى بصمات عمر جميل.

قالت:

ـ أحلق بنشوة من خيال

أجابها:

ـ إنها استطاعتك المتجددة.. سعادتك المستمدة من الروح التي اعتلت بألقها.

قالت:

ـ إلى أين؟

ـ حيث أبدية الذاكرة.

اكتظت ممرات المشفى وساحاتها الخارجية بالزوار الذين لم يسمح لهم بإلقاء النظرة الهولية الختامية بما فيها من حزن، ورهبة، على جسد مسجى بالغياب والحضور، بداية درب الخروج والدخول.

خرج الطبيب من الغرفة مسرعاً، قلقاً، مذهولاً، صرخ بغضب:

ـ أبعدوا الناس

ثم أعلم مديره أن لا وجود للجثة ولا الممرضة، ومن الغرفة تفوح رائحة ورد في فجر ندى، وثمة شمس سوف تدغدغه بعد قليل، استنشقت رائحة ما عرفتها من قبل، ماذا يجري؟

أجابه المدير:

ـ اختفاء جثة أمر فظيع، ينبغي أن نبلغ الشرطة

ـ لا.. ليس الأمر في تبليغها، إنه شيء آخر، أكبر مما تفكر به.

يستعدون لمراسم الدفن، وإذ به بياضٌ يغطي الممرات، الزوايا، أشجار الحديقة ليس بالثلج ولا القطن، ولا الغيوم، إنها طيور تأخذ أشكالاً، تنبسط، تعلو كالقمم الهرمية. كالسهول، تلامس أجسادهم، تنفذ عبر مسامهم. مشهد ما رأوه من قبل، يتطلعون باندهاش، يتابعون مبهورين.

سألته وهما في البعيد القريب:

ـ ما هي الذاكرة التي ستحفظنا؟

ـ تلك التي تفني الجسد، وتزهو برحيق الروح، فإن كانت شهداً قبلتها، وعفناً رفضتها.

ـ قذف الجبل ما هو استثنائي الاستنشاق، هطل على التراب فجعله بساط ألوان، موسيقا، صخب أجنحة، همس فراشات.

صاروا يتراكضون صعوداً. يسقطون. ينهضون. وهم يحملون أملاً بالوصول....

❑❑

غرفتي الجديدة

عبد الغني حمادة

الغرفة التي نُقِلتُ إليها تعسفياً، هادئة كحقول القمح أوائل الصيف، واسعة كبحر بلا شطآن، مريحة كأنثى بارعة في غزل القصائد الماجنة لعاشق يغفو على دندنات صوتها السحري.

حاولت جاهداً أن أثني الأولاد عن رغبتهم، تذرعت بالضجر، وكافحت حتى ذرف قلبي وجعاً، لكنهم أصروا على قرارهم المجحف، مؤازَريه بحماس منقطع النظير من أمهم، التي لا أعرف لِمَ كانت قاسية معي،بتصميم لم أشهد له مثيلاً طيلة السنين التي عشناها معاً.

تشبثت بقشاش البطون، أصغر الأولاد، إلا أنه عاندني:

ـ أريد أن أنام في حضن أمي.

قلت لعل ابنتي الكبيرة تفهم عليّ، لكنها أصرت بملء فمها:

ـ نحن مع (الماما) في كل ما تراه مناسباً.

استعطفت الوسطى من بناتي:

ـ أيرضيك أن أترك غرفة ذكرياتي الجميلة يا منى؟!.

ظننت أنها أرضتني حين قالت:

ـ الغرفة الجديدة تناسبك للقراءة والكتابة أكثر من (بيت العيلة).

الحقيقة أن الغرفة الجديدة تناسبني، ففيها طاولة أنيقة، وكرسي مريح، وفي صدرها خزانة الكتب، الإنارة فيها ساطعة، ولها نافذة تطل على باحة الدار المحاطة ببضع شجيرات من الزيتون واللوز والتين، فيما أحواض الورد وتنكات الحبق والفل تصطف تحت الدالية، ثم إن أشعة الشمس تتسلل عبر نافذتها صباح مساء، ولم يقصر الأولاد بتزيين زواياها بأعمدة الجبس المزخرف، وتجميل سقفها بأزهى الألوان.

ولأنني كبرت، فقد رضخت للأمر الواقع، وحاولت أن أنسى عشرين عاماً أمضيتها بصبر وأناة مشغوفاً بحيطان غرفتنا القديمة التي بنيتها حجراً، حجراً، بعرق الجبين، وكنت

كلما أنجزت مرحلة، وخطوت خطوة صغيرة، وارتقيت درجة، امتلئ حتى الثمالة بالحبور، فاغتبط كعصفور الدوري حين يبني عشه، ويستعد لحياة جديدة، وطور آخر من أطوارها.

ما أزال أذكر أسماء الذين أسهموا، وكانت لهم أياد بيضاء في إنجاز الغرفة المدللة، التي تحوي مئات الذكريات الماتعة أحياناً، والمقيتة أحايين أخرى، تلك الذكريات المحفورة لا تمحى، مكتوبة برعاف القلب على لبناتها، وترفرف بأجنحتها كالفراشات على شغاف الروح، لا أستطيع أن أنسى بسهولة كل من شارك في بناء وتجهيز الغرفة، عمي المعمار، الذي تفانى في رصف مداميكها، نجار البيتون، أخي (الكهربجي)، الحداد، ومن ثم الطيّان، والمبلط، كلهم في قلبي.

صحيح أنها غرفة بسيطة، لها نافذة واحدة، لكنها غالية، ففيها تزوجت (حياة) التي أنجبت ثمانية أولاد، عاش منهم ثلاث بنات، وولد وحيد مدلل حتى النخاع، أما إخوتهم، فقد رفضوا أن يشاركوني نعمة الحياة، وأبَوْا السير معي في الدروب الوعرة.. (هذا شأنهم)، كنت أتمنى لو أنهم قاسموني أفراحي القليلة، وأحزاني التي لا تعد ولا تحصى.

عشرات، بل مئات الكتب قرأتها في الزاوية الغربية الجنوبية، قريباً من شخير الأولاد، وكنت سعيداً رغم الروائح المنبعثة منهم وهم نائمون، آلاف الصحف، ومئات المجلات قذفتها من الباب، ليعبث بها الأولاد ويلهوا بها، فمزقوها ورموها في القمامة بتحفيز من أمهم الضجرة دائماً من تلك الأشياء التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا تقي من حرّ وقرّ.

كثير من اللحظات الحزينة عشناها بين الجدران الصماء، ومئات الأفراح لامسنا حوافها، وحلقنا كاليمامات في فضائها.

ومن نوافذ تلك الغرفة المعتمة انطلقت زغاريد الفرح، وفي عتمتها ذرفت دموع الألم، وتناثرت في حناياها آهات الشوق، وفيها تلاحمت الأرواح ومن ثم تنافرت، إنها الحياة أم النقائض، أفراح وأحزان، عسر ويسر، برد وقيظ وحلو ومر. حين قررت أمي (العزيلة)، ولكل واحد منا، نحن أبناءها، إعطاء غرفة واحدة لأسرته، خشيت أن تجري القرعة فتضيع غرفتي من يدي، ولأنها أم، فقد أبقت الغرف حسب ساكنها، فهي تعرف جيداً، أن لكل منا، نحن الإخوة، ذكرياته الغالية التي لا يفرط بها، ولا يتخلى عنها بسهولة.

فألصقنا مطبخاً وحماماً صغيرين يفيان بالحاجة، وفتحنا باباً خلفياً يفضي إليهما، وهكذا أسسنا أنا وزوجتي، لبيت صغير يضمنا بين جدرانه بدفء، وحنو بالغين. ولأن الاستقلالية أمر جميل، فقد جهزنا المطبخ بما يلزم، فصار لنا ملاعق خاصة، وطناجر صغيرة، وبراداً وغسالة عادية طبعاً، ومن ثم فرجت علينا بتلفزيون ملون ولا أحلى.

ولا أنسى فرن الغاز والمكواة، والفناجين المغرم باقتنائها، إضافة إلى زجاجات العطر الرخيصة.

وفر الأولاد لي كل ما أحتاجه، دون عناء في الغرفة الجديدة، فمن صدرها انشق باب صغير يؤدي إلى حمام وما يشبه (البوفيه)، علق على جانبها شبك يحتوي على عدة الشاي والقهوة ولم تنس زوجتي وضع مغسلة واطئة تريحني أثناء الوضوء.

كم كنت أحب أن أعيش كما أتمنى، ولكن يبدو أن أمثالي يعيشون لا كما يشتهون، فالحياة لا تمنح الأماني بسهولة ويسر، ولا تسير إلا كما تريد هي.

كم يلزمني من الأيام والشهور والسنين لأحفر في أركان غرفتي الجديدة ذكريات، وكم

ليلة أحتاجها لأحلق في أحلامي تحت سقفها الملون.

مع أن غرفتي الجديدة، هادئة وواسعة ومريحة، ولكن تبقى الغرفة القديمة هي الأغلى والأكثر دفئاً لأسباب كثيرة أعجز عن إحصائها.

حاولت أن أقنع زوجتي بمشاركتي في الغرفة الجديدة البيضاء الناصعة، إلا أنها فضلت الغرفة القديمة وحجتها الدامغة التي لا تقبل الحوار ولا الرأي الآخر، هو أنها تريد أن تنام مع ابنها المدلل، وتتفرغ للعبادة...!.

❑❑

منزل السيدة

شذا برغوث

اليوم الأول

راحت تبين لصاحب المكتب محاسن منزلها وتعدد مزاياه وتوضح خفاياه الخاصة والخاصة جداً، فهو بارد في الصيف دافئ في الشتاء، معزول عن الضجيج، تنيره الشمس نهاراً فتغني عن الوقود، ويضيئه القمر ليلاً متخذاً شباك غرفة الجلوس منفذاً له ليلون المساء بطقس رومنسي ساحر يزيده روعة أصداء موسيقى محملة على أجنحة نسيم المساء يبثها كازينو بعيد. كان الدلال يهز رأسه بعد كل ثلاث أو أربع مزايا منتظراً انتهائها كي يسألها ما حيّره، وهو سبب عرض منزلها عليه وما الذي تريده؟ أجابته بتؤدة وتركيز على الكلمات وهي تنظر في عينيه مباشرة أريد السفر، لقد أرسلت لي ابنة أخي من بلدها الأوروبي الذي نسيت اسمه كي أقضي أيامي الباقية عندها. هز رأسه هزات كثيرة حائرة ووعدها خيراً ودعا لها بالسفر الميمون. أغلقت الباب خلفه وارتاحت على أريكتها القديمة محكمة لف عظامها في الشال الصوفي الباهت تحميها من رطوبة أزلية ترتسم أشكالاً سريالية على حوائط منزلها وتتدلى رقعاً كبيرة من السقف الذي كان له لون في يوم بعيد.

اليوم الثاني

الدلال يرافقه، رجل مشوش، متعجل، سلّم مُدخلاً رأسه قبل قدميه مدوراً عينيه في اتجاهات شتى لم ينج منها سقف الغرفة ولا فتحة المدفأة ولا ثقوب تصريف المياه.

ـ متى سأستلم المنزل؟ وكم تريدين ثمناً له، قاذفاً بأسئلته مترافقة بدفقة لا بأس بها من رذاذ طال وجهيهما فتراجعا إلى الخلف.

ـ وهي تمرر يدها على وجهها.. أنا لن أبيع منزلي أنا أريد رهنه فقط ولمدة سنة واحدة أذهب خلالها إلى ولدي الذي يدرس في فرنسا كي آتي به مع عروسه ليسكنا معي، وسأربي ابنه القادم بإذن الله كما تربى أبوه هنا مشيرة بإصبعها.

ـ تبادل الرجلان النظرات وقال الدلال بدهشة واستنكار: ولدك!.. هنا!

شدت قامتها وأحكمت شالها واستدارت تاركة إياهما في حيرة ورمت بنفسها على أريكتها التي أنّت تحت ثقل جسدها.

اليوم الثالث

أحضر الدلال معه امرأة تحمل طفلاً وتقود آخر يرافقها شاب صغير تبدو عليهم المسكنة، بادرها الدلال: سيدتي هذه امرأة تريد بيتك رهناً وقد عددت لها مزاياه وغمزها بعينه فحولت نظرها إلى المرأة تقيسها طولا وعرضاً.

ـ هل سيسكن الأولاد معك؟

بهتت المرأة وقبل أن تنطق أفادتها أولادك سيخربون البيت سيرسمون على الجدران ويصفقون الأبواب. نظرت المرأة إلى الجدران الرطبة والأبواب المنخورة ومقابضها الصدئة، وأفهمت الدلال بهزتين من رأسها وحركة من حاجبيها فانصرفا واستراحت هي على أريكتها تتأمل بيتها بحيطانه وأبوابه وشمسه وقمره اللذين يطلعان معاً في مرات كثيرة.

اليوم الرابع

رنّ هاتفها، رفعت السماعة، كان الدلال على الخط يسألها إن كانت ما تزال تريد رهن البيت؟.. أجابته في الحقيقة لقد عدلت عن فكرة الرهن سأؤجر غرفة لأني باقية.. فكرت أن السفر متعب ومكلف.

فتحت له الباب كان متهلل الوجه.

صباح الخير لقد أتيتك بزبونة (لقطة) إنها امرأة كبيرة ووحيدة سافر أبناؤها للعمل خارج البلاد، مؤكد ستتراحين معها ستشربان القهوة معاً وتثر.. عفواً، تتبادلان الأحاديث المهمة وذكريات الأولاد.. بادلته نظرة حادة فأخفض عينيه.

دخلت المرأة بتؤدة كانت جميلة ورصينة تساعد نفسها بعكازة أنيقة، ترحيبها بالضيفة بدا بارداً عكس توقعه، تركتها تتفحص الغرفة وأسرّت للدلال: إنها امرأة عجوز وللعجائز متاعبهن ثم إنها ستذكرني بالشيخوخة وأنا لا أريد أن أشيخ باكراً، ما زال أمامي متسع، ما بالك سيد أحمد ولكزته بكوعها فضحك.

اليوم الخامس

جاءها برجل مهموم ذي لهجة خشنة وأجنحة مكسورة ينتظر من يكفيه شر الكلام، بدا واضحاً أنه لن يجادل ولن يفاصل ويتمنى لو دخل الغرفة ونام ولم يقم.

ـ هذا الرجل سيدتي مناسب جداً لن تجدي ما تعترضين عليه أو ترفضين من أجله، بلعت ريقها.. لمعت عيناها.. حكت أنفها وتقدمت خطوة تتحلق بالرجل وتقيس أبعاده.. رقت ملامحها.. شدت قامتها.. عدلت الشال على كتفيها.. تفضلا بالجلوس، سأصنع قهوة.. يبدو السيد متعباً.

ابتسم الدلال للرجل الذي لم يرد له ابتسامته وحط جسده على الأريكة التي صرّت مفاصلها بنزق.

جاءت متمايلة تحمل فناجين القهوة مملوءة إلى منتصفها وتسبح أرضية الصينية النحاسية الصدئة في النصف الآخر.
أحنت قامتها بإجلال متكومة فوق الرجل، تفضل سيدي الكريم لن أردك مخذولاً.
لاحظ الدلال أنها قد غيرت الشال وتدلت من عنقها قلادة.

❑❑

غصص

محمد أحمد معلا

فجأة ظهر في الممشى الذي يصلنا بالشارع العام، وكنا منتشرين على شرفات بيوتنا نتصيد نسمات الأصيل، العيون تواكبه وهو يتقدم بكل مهابة وخطوات واثقة، يتبعه على مسافة قصيرة حمال يرفع بكل يد حقيبة كبيرة، قصد باب بيتنا قصداً دون أدني تردد وكأنه طريق بيته اليومي، لم يخطر لنا أنه قريبنا المغترب رغم أننا كنا على اطلاع بأنه كان ينوي زيارتنا، لكنه لم يضرب لنا موعداً محدداً لقدومه، طرق بابنا، وقدم نفسه: محمود عبد الله محمود.

من البديهي أن الحمال ابن البلد كان دليله، لكنه كان يسبق الحمال بضع أمتار، معطياً انطباعاً أنه دليل الحمال لا العكس، كان في طريقة وصوله ما ينم عن نباهة وذكاء كبيرين، وأكثر مما أدهشنا أنه أخذ يخاطب كلاً منا باسمه منذ اللحظة الأولى للقائنا بألفة عجيبة وكأنه واحد منا تربى بيننا.

ثمة أشخاص يتمتعون بملكات خاصة تلون سلوكهم، وتطبع جميع تصرفاتهم ببصمة عفوية ذاتية جد مميزة سلباً أم إيجاباً، إن كان في حديثهم العادي أو في نظراتهم أو طريقة مصافحتهم وتحركهم ورواحهم ومجيئهم ولقاتهم وفي سائر حضورهم، وكانت هذه الصفة عند قريبنا الغريب بارزة جداً، أجل كان في تعامله مسحة من لطف تقارب الحنان، وتهبه عذوبة يتشربها القلب.

خلال سويعات قليلة صار له منزلته في عواطفنا، وبخلاف كل الأصول المتبعة التي يتمسك بها والدي هو إكرام القريب في البيت، استطاع قريبنا الغريب إقناع والدي بضرورة مرافقتنا له، متذرعاً أنه أعطى موعداً لبعض الأشخاص الذين يحمل لهم من أقاربهم في المهجر أمانات معه، واقترح والدي أن يقوم بمرافقته ليعودا للعشاء في البيت بعد إنجاز المهمة، لكن قريبنا أصر وأقسم أن نرافقه جميعاً، وهكذا وجدنا أنفسنا كل الأسرة بقدها وقديدها تتعشى في مطعم، أجل لقد حملنا قريبنا إلى مطعم منتزه (الظبي المقمر) الذي طالما سمعنا به لكننا لم نلج أبداً أبوابه الباذخة التي لا يجرؤ على اجتيازها سوى المترفين، فتح إحدى حقيبتيه وحمل منها رزماً، وهناك في المطعم جلسنا على طاولة، وقابل على طاولة

أخرى في ركن من المطعم الأشخاص الذين أخذوا يصلون تباعاً لتسلم ما أرسله إليهم أقرباؤهم، كان يطلب لهم قهوة، يحادثهم ويمازحهم بينما يسلم لهم أغراضهم ثم يصافحهم بكل حرارة وبسمة عريضة وهم ينصرفون. بالطبع نباهته ولباقته أدهشتنا، كيف تصرف وأعطى مواعيد مجرد وصوله، وقبل أن يصل إلينا، وكأنه يعيش في البلد؟ ثم أي ديناميكية وسرعة في أداء ما هو مؤتمن عليه منذ الساعات الأولى لقدومه؟ ووجدنا أنفسنا ضيوفاً على مائدته بدل أن يكون ضيفاً، أمر تكرار بشكل وآخر مدى إقامته عندنا.

بعد العشاء عاد معنا إلى البيت، وأعطى لكل منا هدية مخصصة باسمه، لكنه لم يرض أن يبيت عندنا، كان قد حجز غرفة في فندق وسط بلدتنا الناشئة، كيف ومتى حدث ذلك؟ أمر جعلنا نفتح أعيننا وندرك بأننا نتعامل مع شخصية غير عادية إطلاقاً.

النسوة من الجيران وبحاسة شم قوية وحدس أقوى، أخذن منذ اليوم الأول لدخوله بيتنا يتحدثن بكثير من حسد عن حظ أختي الكاسح وهذا العريس (اللقطة) غير المنتظر، أمر لم يكن قد خطر بتاتاً في أذهاننا.

قريبنا الغريب المقيم في الفندق، كان عملياً يقضي معظم الوقت معنا، استأجر سيارة كبيرة تتسع لنا جميعاً، وفي وقت قصير أحدث تحولاً بل انقلاباً حقيقياً في حياتنا، من مشاوير ومنتزهات ومطاعم حتى صار نصف طعامنا في المطاعم، ولقد حملنا على استبدال ثيابنا التقليدية وأهدى كلاً منا طقمي جينز، وقال إنه الزي الذي يناسب أعمارنا الفتية لا تلك المناسبة للكهول. كنا فرحين تماماً بهذا التجدد الربيعي غير المنتظر في حياتنا وكأننا نعيش عيداً بهيجاً باستثناء أبي، أبي الذي كان يعمل مع الدولة موظفاً محاسباً، ويعمل بعد الظهر وفي البيت في تدقيق دفاتر التجار لتأمين معاشنا وستر حالنا، لم يرحب بهذا التغيير، كان أبي مثالياً تتجاذبه دوافع روحية تقربه من طبيعة الزهاد، وكان يأخذ على أمي طبيعتها الاستهلاكية ومتعتها الشديدة في صرف المال، وقد تذمر مراراً وتكراراً في لحظات ضيق معلناً: أنه لو لم يُبتلَ بامرأة شرهة للحياة وأربعة قرود على شاكلتها، لانسحب ليعيش حياة هادئة بسيطة في مكان منعزل، أجل لم يكن أبي ابن حياة كما يقال، لكنه ألزم نفسه بجهد مضاعف فوق طاقته لتأمين متطلباتنا الكثيرة المتجددة التي لا تنتهي، مغلباً الواجب الأسري على ميول نفسه.

أبي لم يرتح للتغيرات التي أحدثها قريبنا في حياتنا من ترف اعتبره زائداً لا ضرورة له، بل ومفسداً لتفكيرنا، صحيح أن أبي لم يدفع شيئاً من جيبه، لكن هذا النمط من الحياة لم يكن يتفق مع ما يحمله من تصورات وأفكار، وكان يؤاخذ نفسه دون شك لأنه يتساهل ويجاري رغباتنا لإرضائنا على حساب قناعته ومبادئه، وهذا ما كان ينغص عليه ويحول بينه وبين الاستمتاع بهذا التجدد الذي طرأ في حياتنا.

وجاء سريعاً ما يؤكد صحة حاسة شم الجارات، أجل كان هذا ما أراده قريبنا وما جاء من أجله، صرح بذلك دون أدنى تحفظ لدى طلبه يد أختي روعة، قال أنه أحبها مذ أن رأى صورتها ضمن الصورة الجماعية لعائلتنا التي بعث بها أبي لابن خاله الذي هو أبوه.

أبي تذمر للطلب، فوجئ ولم يعرف أين يضع يديه وعينيه، لكن أمي لم تفاجأ، هي في النهاية امرأة، ولها أنف ربما أقوى شماً من أنوف كل الجارات مجتمعات، وليس خافياً بحكم البيولوجيا أن النساء أسبق بالتفكير من الرجال إن كان الأمر يتعلق بقضايا العواطف.

قريبنا تقدم بطلبه لأبي بحضورنا جميعاً، وانسحب إلى الفندق ينتظر نتيجة مشاورات

القمة التي افترض أنها ستعقد حال خروجه. وكان ذلك كذلك، حال مغادرته بيتنا انعقدت الجلسة، وكانت مغلقة لكن بأبواب مفتوحة، تتسرب إلينا الكلمات بوضوح دون عائق، مما أغرانا بالتسرب إلى داخل القاعة نحن الذكور الثلاثة كصحفيين محايدين يهمهم رصد ارتسام الانفعالات على الوجهين المتحاورين، وحدها أختي صاحبة الشأن بقيت في غرفتها.

أبي قال بضيق وشيء من غضب: أستغرب هذا الغرور؟ ومن يظن نفسه؟ يظن أنه بماله يشتري كل شيء حتى البشر؟ بكل أموال العالم وثرواته لا أبيع ابنتي لا.. لا .. لا .

لفظ أبي لاءاته الثلاث ومدها ومطها وكأنها تلفظ عبر خرطوم طويل لتصل أسماعنا متشحة بصداها المضخم مما هز نخوتنا وضميرنا وأثار عاصفة من غضب في نفوسنا ضد هذا الغريب الذي كنا منذ لحظات نكن له كل صداقة وود، أمي ردت بلهجة لينة وصوت خفيض: لكن أي مال وبيع وشراء يا رجل؟ هو شاب في الثلاثين وابنتك في الثانية والعشرين، رآها وأعجبته، ورأى أنها تناسبه، شيء طبيعي أن يطلب يدها ماذا فيها، هل كفر؟ طلب يدها حسب الأصول وعلى سنة الله ورسوله! أنا لا أرى أنه ارتكب جريمة.

وصرخ أبي: أنا أعطي ابنتي لهذا الغريب؟ من بلاد بعيدة.. ولا أعود أراها، هذا هو البيع بعينه.

وقالت أمي بلهجة اسمها اعتدال: تذكر! هذا الذي تسميه غريباً أبوه ابن خالك، أي أن البنت تذهب إلى حضن أهلها يا رجل، أم أن الدم صار عندك ماء؟ ثم عن البلاد البعيدة، الناس يضحون بالغالي والنفيس للخروج من هذه المقبرة والعيش في بلاد أجنبية، هناك الحياة! أم تظن أن حياتنا حياة؟ ثم من قال لك أنك لن تراها بعد زواجها؟ في كل عام تستطيع المجيء وقضاء الصيف عندنا، أليست أنانية منا أن نقف في طريق مستقبل بنتنا لمجرد أننا نحب أن تعيش إلى جانبنا؟ ولماذا تريد لها هذه الحياة الخنق الموقوذة التي نعيشها؟ أمه.. لماذا؟ قل بالله عليك أي علة تجدها في الشاب؟ ثم لست الأول ولا الأخير الذي يزوج ابنته في بلاد أجنبية، خذ مثلاً فلاناً..

وأخذت أمي تعدد وتخوض في ضرب الأمثال، بينما كان أبي صامتاً مستغرقاً يسأل نفسه: أي علة. أي علة؟

أبي لم يجد في الشاب أي علة يمكن وصمه بها، منظره حسن، وسلوكه أحسن، وله كرم حاتم، عدا عن أن دم ابن خاله يجري في عروقه، لكن لم أحس بكل هذا النفور والانزعاج عندما تقدم هذا القريب الغريب بطلب يدها؟ وخلص إلى أن ما أثار أعصابه حقيقة هو مجرد تخيله أن ابنته ستعيش بعيداً عنه في بلاد أخرى، وبالتالي سينقطع عن رؤيتها، فكر: أنانية مني؟ هز رأسه غير مقتنع: لا ليست الأنانية، شيء آخر في هذه الطبخة يجعلني لا أستسيغها.. شيء آخر لا أعرفه..

انفض المجلس بوجوه كظيمة، وكان أن انعقدت جلسة مفتوحة في اليوم التالي، وباعتبار أبي متهم، لم يستطع إلا أن يبقى اعتراضه ساري المفعول، أجل أبي متهم، آخذين تصنيف الشيخ قريب أمي، كان يصنف الرجال ثلاثة؛ رجل رجال مجرد أن يقول فكلمته أمر نافذ مطاع غير قابل للنقاش، ورجل (رجيجول) عندما يأمر فكأنه يستجدي، وإن لم يطع يضج ويصرخ طلباً لكلمة تطيب خاطره ليرضى، وإن لم يظفر بتلك الكلمة فسيرضى بعد فترة حرد أقصر من أن تطول، ورجل (اصطفلي) هذا المهزوم الذي رفع الأربعة، يوافق على كل تدبر تقرره زوجته ليتحاشى الصدام والنكد.

وكان الشيخ قريب أمي يقول لأبي متوهجاً بين ضحكاته: برافو لابنة أختنا طوعتك، أنت الآن بحق (اصطفلي).

وجد أبي أن من واجبه أن يثأر لرجولة يتوهم أنها قتيل، لذا تبنى ـ كما يحدث دائماً ـ قضية خاسرة ضد أمي، قال محتجاً: كيف ادعى أبوه في رسائله أنه رجل فقير بالكاد يستر حاله، وهاهو ينفق عندنا وكأن له كنوز قارون؟ أنا لا أفهم.. عقلي لا يستوعب.

حجة أبي ولدت ميتة، أبي الذي كان يظن العقل حياداً محضاً وقاضياً مجرداً نزيهاً لم يكن يدرك أنه مثل الآخرين، وأن عقله إنما هو خادم يحامي عن عواطفه بشكل أو آخر، وانبرت أمي وقالت كمحام متمرس ذكي أكبر همه ربح قضية موكله: هذه لا عليه يا رجل، ادعى أنه فقير لئلا نطمع بثروته، الأغنياء مساكين يعانون الطمعَ والتزلفَ والنفاق كثيراً ، وعندما رأى عفتنا ولمس أننا لا نهتم بالمال أظهر غناه.

قال أبي بضيق: وتستخفين بعقلي؟ على من تضحكين؟ لو كانت غيرك تتكلم! أنت.. أنت لا تهتمين بالمال؟

كان الأمر مضحكاً، وأمي لم تستطع أمام تبجحها المضحك إلا أن تضحك، حتى أن أبي أخذ يضحك لضحكها فقالت: وما العيب في أن أحب المال، كل الناس تحب المال، والله تعالى يقول في كتابه: (وتحبون المال حباً جماً) لكن لم تجبني، قل أي علة تجدها في الشاب؟

أي علة؟ تساءل أبي، ومستخدماً عقله المحض ومحاولاً تنحية عقدة (اصطفلي) جانباً التي عيّر بها دائماً، وجد في الشاب كل الصفات الحسنة، وأدرك في قرارة نفسه أن اعتراضه لا يستند إلى أي سبب منطقي يبرره، بل لشعور غامض لا يعول عليه، فقال: نسأل البنت، والمصير مصيرها.

بالطبع كان اقتراح أبي بمثابة مخرج من ورطة أقحم نفسه فيها منذ اللحظة الأولى دون تبصر، تمهيداً للتراجع دون إراقة ماء الوجه، وحضرت أختي، لم يخطر لي أبداً من قبل أن أتساءل إن كانت أختي التي أحبها كل الحب جميلة، أخذت بتأملها ولم أستطع تكوين رأي واضح، لكني فكرت: ستكون فاتنة جداً لا شك هذه التي جرّت صورتُها الرجلَ ليحضر من وراء بحار، وما إن تعرف إليها حتى.. حتى، لم تعد حواسه تعمل إن لم يكن بحضورها.

وفكرت: حسناً أمي كانت أكبر من خالتي أم أخوتي بخمس سنوات، وتزيد أبي سنتين، كانت أمي عانساً فتزوجها أبي بعد وفاة أختها من أجل تربية أخوتي، وكنت أنا نتاجاً غير منتظر لهذه التسوية، أمي كانت تكرر دائماً باعتزاز أن أختها كانت ملكة جمال حقيقية عز مثيلها، ومن السهل ملاحظة كم من شبه بين أختي وصورة أمها المعلقة في صدر الحائط، أنا لا أعرف إن كانت خالتي تشبه أمي في طريقة تفكيرها أم هي نقيضها كما هو حاصل في الشكل الجسدي، لكني أعرف أن أختي لا تشبه أمي في قليل أو كثير، أختي لم تكن تحب الحياة الباذخة مثل أمي، كانت أقرب إلى أبي بذهنيتها وميلها إلى حياة القناعة والبساطة، لذا قالت: أترك القرار لك يا أبي.

ووجد أبي نفسه محشوراً في الزاوية، وبيده كرة ردت إليه، فلا هو يتقن لعبها، ولا هو يعرف أي السبل أفضل للتخلص منها، قال وكأنه يناجي نفسه: نبعثها إلى ديار الغربة؟ أهذا

معقول؟

أمي التي كانت تترصد الكرة هجمت بضراوة وقالت: ما هذه العقلية القديمة يا رجل؟ ضروري أن لا يموت كلب (بعوي) إلا على مزبلته؟.. ضروري.. ضروري؟

جاء صوت أبي شاحباً خفيضاً متلاشياً يوشك ألا يسمع وكأنه لفظ من مسافة ألف عام: اصطفلي.

أمي بعزم شديد التقطت الكرة التي تركها أبي تسقط، أو سقطت منه بزلقة لسان قبل أن تصل الأرض. وكان أن تزوجت أختي وطارت إلى أرض بعيدة، ولم يعترض أبي ـ بعد أن تقبل المنطق الجديد ـ على اسم وكنية جديدة ادعى صهرنا أن أباه اتخذها لتتناسب مع لغة الأرض الجديدة التي يعيش فيها، كان اسم صهرنا أرمندو إسماعيل لاها.

أخبار أختي أخذت تصلنا بانتظام شهرياً، كانت سعيدة أكثر مما كنا نتوقع، وما إن مضت ستة أشهر على زواجها حتى وصلتنا رسالتها الأخيرة مرفقة بشيك بمبلغ محترم وعقد عمل وتذكرة سفر لأخي الكبير الذي أعياه البحث مدة أربعة أعوام ولم يظفر بعمل.

ذات مساء كانت المفاجأة، طرقت الشرطة باب بيتنا تقود شاباً، قالوا هذا قريبكم يبحث عن بيتكم: تقدم من أبي وبيده ورقة مسجل عليها عنواننا، قال أن اسمه ممود أبدو لا ممود (محمود عبد الله محمود) أبرز جواز سفره وقد سجل عليه بشكل واضح اسمه واسم أبيه وكنيته، وأظهر صورة له مع أبيه وأمه وأخيه، أسقط في يد أبي: أجل هذا قريبنا، لا أبوه تغير وجهه في الصورة، ولا غيّر اسمه في البلد الجديد، كان شاباً بسيطاً، ولم يكن يعرف إلا كلمات قليلة بالعربية، تركته الشرطة عندنا، ضحك وبكى، وفهمنا أنه تأخر عن المجيء هذا الزمن الطويل لأن أباه قد توفي، وفهمنا أنهم فقراء يعملون في الزراعة، وفهمنا أنه لم يدخل مدرسة في حياته.

طار صواب أبي وصرخ: من ذاك المحتال الذي سرق البنت منا إذا؟ من.. من؟ أنا لا أفهم لا أفهم شيئاً.

قالت أمي: أنا أفهم، أقرباؤك أغبياء، ألا تراه؟ لا هو ولا أبوه يفك الحرف، لجؤوا إلى صهرك..

صرخ أبي: لا تقولي عن ذاك النصاب صهراً!

قالت بإصرار: وبماذا نصب عليك؟ هو رجل شريف، كان يكتب لنا بخط يده، ويقرأ لهم رسائلك، وعندما رأى صورة البنت وجد من كان يبحث عنها، وتصرف بإخلاص بما يتوافق مع عواطفه، وربما لم يطلعهم من رسائلنا إلا على ما يريد، حتى الصورة لابن خالك وعائلته التي أظهرها هذا الولد الآن، ويقول كما فهمت منه بالإشارة أنهم أرسلوها إلينا لكن ـ كما تعلم ـ لم تصلنا.. لم نرها، معنى ذلك أن صهرك صادرها، ووضع مخطط اللعبة منذ أن رأى صورة روعة وأجاد.. نعم أجاد وظفر بما أراد.

صرخ أبي ـ وأبي يتقن الصراخ: الساقل.. ابن الكلب!.

ردت أمي بهدوء: لماذا أنت جاحد؟ هذا الذي تنعته بابن الكلب، البارحة سحب ابنك العاطل ليعمل عنده، وهو صادق في عواطفه وليس سافلاً، عليك أن تعترف أنه شاب ذكي وابن ذكي! بالله عليك قل: من في عينيه نظر ولا يعرف تماماً أن هذا المسكين لا يستحقها؟

بالله عليك لو وصل أولاً هذا ال.. لا أعرف ماذا أسميه، أكنت تعطيه ابنتك؟ لا والله ما كنت لأتركك تعطيها له ولو انقطع جنس الرجال من الأرض!.

رد أبي: كنت تعرفين إذاً يا لئيمة أن ذلك النصاب ليس ابن ابن خالي.

أجابت: لا ما كنت أعرف، الآن اتضح لي، سله.. يا .. أنت من كان يكتب لكم الرسائل؟

مستخدمة أمي لغة الصم والبكم التي ارتجلتها للتو بتلقائية عجيبة فهم قريبنا أخيراً استنطاقها وأجاب: آ.آ. أميكو أرمندو، أرمندو إيسمايل.

قالت أمي تحدق إلى وجه أبي بانتصار: أرأيت؟

أوصانا أبي أن نبالغ في إكرام قريبنا، لكن بعد عشرة أيام تبخر قريبنا ولم نجده بيننا، أبي جد في البحث والسؤال عنه، أمي قالت: أستغرب، لم تشغل نفسك بالبحث عنه، وهل هو قاصر؟ إن كان لا يزال في البلد سيعود إلينا اطمئن! وإلا سيكون قد سافر إلى بلده كما جاء.

صرخ أبي قائلاً: إنه قريبي من دمي، لو أنه سافر كما تقولين لودعنا. إني خائف عليه، أين، أين يمكن أن يكون قد ذهب؟ أمي علقت بارتياح: كبر عقلك يا رجل! خائف عليه؟ مم؟ أن تأكله الضباع؟ لم يجد عندك ما يطلب، فذهب، حتى لو افترضنا أنه قاصر فلبلده سفارة ترعاه.. تسفره.. تعيده إلى مسقط رأسه، البلدان الأجنبية تهتم برعاياها لا مثلنا.

نظر إليها أبي بلوم شديد وأخذ يهز رأسه قائلاً: لا لم يأت لشيء يطلبه عندي، كل ما كان يريده زيارتنا والتعرف علينا، أظن.. أظن أنك.. قولي..!

رفعت أمي يديها قائلة: أنا ما لي علاقة..

أمي أنكرت، لكن بصمتها كانت واضحة في التخلص منه، كيف وبأي طريقة سفرته؟ الله أعلم! في وقت لاحق وصلتنا رسالة من صهرنا مرفقة بعقد عمل لأخي الثاني، مع بطاقتي سفر له ولأمي؛ لأن أختي كما أخبرنا حامل بتوأم وتحتاج رعاية أمها، وقد أتى على ذكر قريبنا يخبرنا فيها أن ممود أبدو لا ممود وصل سالماً إلى بلاده.

حسناً أبي لم يرفض سفر أخي بعد أن فشل في تأمين عمل له رغم طرقه كل الأبواب، واستعانته بكل معارفه وصداقاته، كما أنه وأمام إحساسه بالذنب؛ لأنه فرط بأختي إلى بلاد بعيدة سمح لأمي بالسفر، إلا أنه رفض أن ينظر أو يصغي لكلمة كتبها الصهر.

أوصتني أمي أن أعتني بأبي، وقالت: أبوك رجل طيب، لكن أفكاره قديمة أكل عليها الزمن، إن اتبعنا آراءه سنظل جياعاً أبداً، انظر يا بني ما بقي لأبيك ليحال إلى التقاعد أقل من سنة، أما أنت فبقي أمامك سنة ونصف لتنهي الثانوية، سأحث سهرك على سحبك إلى هناك لتدرس في أرقى الجامعات، هناك ستجد بسهولة عملاً وتعيش أفضل حياة، لا مثل هنا حياة شحاذين، اجتهد، وحاول أن تقنع أباك بالهجرة إلى تلك البلاد!

أدركت حينئذ أن غاية أمي من السفر تتجاوز العناية الأمومية بأختي، بكل كان سقف طموحها أعلى بكثير، كانت تحمل ـ وهي في الواحد والستين ـ مشروع حياة جديدة تنوي إطلاقها هناك، حديث كتمته ولم اطلع عليه والدي.

تواترت الرسائل، لكن لم يكن والدي يفتح رسالة أو ينظر فيها، كان يقول لي: اقرأ الرسالة لوحدك وخبرني المختصر، أخبار الصحة لا غير، لا أريد أن أعرف شيئاً آخر غير

الاطمئنان عن أحوالهم.

وكنت أخبره بشيء من حسد عن أخوتي وعملهم وحالهم الممتاز، وعن أختي التي رزقت بصبي وبنت، وأن أمي بخير، لكن ما كنت آتي على ذكر دعوتها المتكررة له وترغيبها لنا بالسفر، وكنت أعلمه عن شيك في طي الرسالة وأذكر قيمته. فيجيبني: خذ وهذا تفويضي، هو لك، ادخره أو تصرف به كما تشاء، لكن إياك أن تشتري شيئاً من هذا المال وتدخله بيتي! أنا لا أحتاج مالاً من أحد، راتبي يكفينا. والمثل يقول: على قد حصيرك مد رجليك.

تقاعد أبي، ثم قدمت الامتحان، كان أبي يبدو بألف خير، لولا ظلال كآبة تطل من عينيه، قال لي: الحياة صعبة يا بني، ونحن فقراء ولا سند لنا، قدم أوراقك لتنتسب إلى الكلية فتصبح ضابطاً! الجيش للفقراء أمثالنا، لا مصروف جامعة ولا شيء، وإن لم، إن لم..! صمت ولم يكمل بل غيَّر الحديث.

وفسرت فيما بعد ما لم يقله بما يعجبني: إن لم تقبل التحق بأمك وأخوتك.

فجأة وكان معافى أمسى أبي تحت التراب، وقبل أن يجف قبره وصلت أمي وأخي الكبير، وكنت قد أبرقت لهم بخبر وفاته. بعد أسبوعين سافر أخي، على أمل أن أسافر أنا وأمي في وقت لاحق بعد استكمال أوراقي لمتابعة الدراسة، لكني قدمت خفية عن أمي طلب انتساب إلى الكلية العسكرية، ثم وصلنا بأسرع مما أتصور وثيقة قبول جامعي لي وبطاقتي سفر لي ولأمي، ورفضت، رفضت السفر رفضاً قاطعاً، واعترفت لأمي أني قدمت طلب انتساب إلى الكلية، أخذت أمي تحضُّني على السفر، وتصف لي حياة الرفاهية والحرية التي لا يحدها إطار هناك، والمستقبل المشرق الآمن إلى جانب أخوتي، لكن كل المزايا التي عرضتها لم تلق مني أذناً صاغية، سرحت أمي في حيرتها أمام عجزها عن إقناعي، وقلت لأمي كلمة سأظل آسف على تلفظها مدى حياتي، قلت لها: أمي اذهبي أنت، لم عليك البقاء؟ أما أنا فلن أرحل عن وطني لن أهاجر. حتى.. حتى لو مت قهراً مثل أبي.

أمي لم تسافر بل دخلت في اكتئاب، أما أنا فلم أقبل في الكلية، ضربت يداً بيد وقلت: حتى الكلية العسكرية صارت تحتاج واسطة يا ناس؟

حاسة شم الجارات لم يتركننا وشأننا، بدأن يتحدثن عن خبث أمي واحتيالها في تسفير أخوتي أبناء أختها وإبعادهم إلى ما وراء سبع بحار ليبقى كل الإرث لي أنا ابنها لا يشاركني فيه أحد من أخوتي.

أمي لم تلق بالاً لما يقال، بل كانت تشهد تحولاً أخافني، صارت مواظبة شبه يومية على قبر أبي، وآثار الدموع لا تفارق عينيها، فكرت: عقدة ذنب أيقظتها كلمتي تلك؟ لا شك أنه عذاب الضمير كما أرى! وما الضمير يا ترى؟ قاض عادل يقتص للآخرين من أنفسنا بأيدينا؟ ربما! أعرف أن الضمير جوهر إلهي مودع فينا وليس منا، وأظنه أشبه بنجمة صغيرة وضاءة وبارقة لا تبتل ولا تتلوث بأخطائنا مهما غرقنا فيها، تسقط حزمة شعاعها لتنير لنا صراط العدل المستقيم الذي يجب اتباعه، وعندما نتجاهل ارتسام شعاعها ونقترف الأخطاء،

تسلط ضوءها بقوة على ما نحاول إزاحته بالتبرير أو النسيان، ليظل ما اقترفناه ظاهراً ماثلاً في عين أنفسنا، لا تغسله كل مياه العالم، وحدها دموع التوبة ربما أجدت في قليل أو كثير؟.. لكن أيكون أداة عقاب أم أداة تطهير لا أعرف.. أنا عاجز عن أن أعرف.

أخذت الرسائل تنهال علينا تباعاً، أختي تحاول إقناعي بالسفر؛ لأن مستقبلي هناك، هي التي أعرف أنها تشبه أبي بأكثر مما أشبهه، هي التي أعرف أنه لو صح لها لجاءت بزوجها ولو خسر نصف ثروته ليعيش هنا ولا يغادر، أخواي بدورهما يحضانني على الالتحاق بركب الحضارة والثورة، صهري بريشته التي تحسن التخطيط والإقناع، وجه إليَّ رسالة مطولة يعدني فيها بتمكيني من الدراسة في أعرق الجامعات ويبشرني بمستقبل باهر، وحياة تقارب التي عرضها السموات والأرض، وختم رسالته بالجمل التالية: المستقبل مستقبلك، ولا أريد أن أفرض عليك شيئاً، فكر جيداً وقرر، ثم أعلمني ولا تنس قيمة الوقت! كلما كان قرارك أسرع، كان أفضل.

وفكرت طويلاً: أبي انتقل إلى رحمة الله تعالى لا ينفعه بقائي ولا يضره سفري، وأمي؟ إن واصلت ما هي عليه فستحل الطامة الكبرى دون شك، أجل وضعها مخيف فعلاً، ثم أن أدرس هنا أي فرع اتفق، وعلى بقايا راتب أبي التقاعدي والذي لا يكفي لحياة متسول، فهذا لا، ومعتمداً على كرم الصهر والأخوة فهذا غير لائق ولن أقبله لا هنا ولا هناك، سأذهب لا للدراسة بل للعمل، ولن أكون عالة على أحد.

قلت لأمي: أمي! فكرت ورأيت أن السفر أفضل.

قالت بفرح: طبعاً يا بني طبعاً كيف تؤمن مستقبلك إن لم تسافر؟ الأمر أوضح من عين الشمس، أسرع واكتب لصهرك وكتبت، وجاءت بسرعة بطاقتا السفر من هناك وكأنهما كانتا معدتان سلفاً، لكن بعد أن صرنا في المطار وعندما أوعز لركاب طائرتنا التوجه إلى الرصيف المخصص، أمطرتني أمي بوابل من القبلات، وأمام دهشتي أعلنت أنها جاءت لوداعي لا غير، وأنها اتخذت قرارها ولن تسافر، اعترضت بشدة وقلت: إذن وأنا لن أسافر، لكنها لم تتركني أضع الحقائب التي أحملها وأقسمت علي متوسلة باكية: بتربة أبيك ورضاي عليك اذهب ولا تنظر خلفك! لا تفكر في يا بني سأكون بأحسن حال! اذهب وتدارك مستقبلك: ترادفت (لكن...) سلسلة على لساني، ففندتها أمي واحدة واحدة وهي تدفعني بيديها دفعاً شديداً لألج الباب، وكان أن سافرت بمفردي.

مرت سبع سنوات ولم يتح لي أن أزور أمي، أختي وأخي الثاني جاءا مرة صيفاً وقضيا شهراً عندها، والآن أنا وأخي الأكبر نتلقى التعازي، أحد المعزين ربما هو في مثل عمري تقدم مني، ربما يشبهني في شيء ما، هكذا أحسست، قال: أنا طبيب مقيم حضرت وفاة أمك في المستشفى، عندي أمانة لك، احتضنني وقبلني على كل خد قبلتين وقال: هكذا قبلتني أمك وأقسمت على أن أؤديها لك نيابة عنها.

أجل لقد نجحت في جمع ثروة لا بأس بها، لكني أشعر بغصّة تسد صدري، ربما الغصّة نفسها التي أتت على أبي ومن بعده أمي، ولا أعرف إن كان لها اسماً آخر سوى القهر، لكني أعرف أني لم ولن أرى أبي وأمي بعد الآن.. أوشك أن اتخذ قراراً قاطعاً... أن أبقى هنا رغم كل غصص زماني وغصص المكان.

حالة شك

عبد الستار ناصر

هكذا، أنا دائماً، في حالة شك.

أرى وجهي في المرآة مرة واحدة كل يوم، يرعبني ما أراه، وأفترض أن المرايا قد تكذب، تماماً كما في الصور الفوتوغراف، مرة تبدو فيها وسيماً، ومرة تشبه أنثى، ومرة ليس أنت، وقد تبدو شامخاً في صورة ما، ثم ذليلاً منكسراً في أخرى!

لهذا السبب تركتُ المرايا أكثر من نصف عام، أقسمت أن يكون بيتي خالياً من هذا الكائن الغريب الذي يكشف أسرار ملامحي ويقول لي ما لا أريد أن أعرفه عن نفسي، فها أنا أبدو أقرب شبهاً بخروف يجرجرونه إلى الذبح، وفي يوم آخر أتخيّل رأسي مطعوجاً ممسوخاً يكاد ينشطر إلى جزئين، وفي مرآة أخرى أتحسس جرحاً عميقاً فوق الحاجبين لم أكن قد رأيته البارحة.

* *

سألتُ صديقاً لي، عن حقيقة ما يراه، وكيف أبدو أمام عينيه فعلاً؟ فقال كلاماً معوجاً مخنوقاً لا يشبه الكلام، ثم انزوى يساراً واشترى علبة سجائر، أعطاني واحدة منها وهو يقول مع الدخان:

ـ انظر إلى نفسك في المرآة، فهي لا تعرف الكذب.

وأنظر فعلاً إلى أول مرآة في طريقي، أرى ما يشبه الكلب، وربما هو رأس ثعلب، كلا، هو ذئب من عائلة الكلاب، أو كلب من عشيرة الذئاب، لا فرق، المهم، هو رأسي أنا، والمرآة كما يقول صاحبي لا تكذب.

في الشوارع، في الأزقة، في دور السينما، في أسواق المدينة، أرى النساء يبتعدن عن

طريقي، يفسحن الدرب لي بأدب جم، أمشي مرعوباً، لكن برأس مرفوعة، كأنني أتباهى بتلك الرأس التي تشبه رأس ذئب من عشيرة الكلاب.

**

الآن، لم يعد من صديق ولا قريب يسأل عني، لا أحد في الزقاق يهمه أمري، أسمع من يقول صباح الخير أو مساء الخير دون أن يعبأ بجواب مني، هم يسرعون الخطى كأن خلف كل واحد منهم وحشاً يطارده في الطريق، مع أن الدروب خالية وفروع المحلة خاوية، ليس من عمل ما دمنا في يوم الجمعة أو في مساءات الخميس.

يرغمني ذلك على رؤية وجهي في المرآة، قد أكون أنا السبب وراء خطاهم وهم يركضون شمالاً وشرقاً، مع أنهم يبتسمون وهم ينطقون صباح الخير أو مساء العافية!

لا أدري، أنا هكذا دائماً، في حالة شك.

**

مملكة من شهد وخيالات وطراوة ونوم سعيد، لكنني في عالم آخر لا يدري به أحد من البشر، ما أراه في المرآة لم يكن غير وجه مثل بقية الوجوه، عينان وأنف وفم، ربما كانت هناك لطخة سوداء تشبه جرحاً فوق الحاجب، كدمة هنا ونتوء صغير هناك فوق أنفي، ربما اعوجاج في الحنك، لكن الرأس لا فرق بينه وبين بقية الرؤوس، فهل أخافهم رأسي؟

أحدّق بقوة في المرآة، لحية خفيفة وشارب كثيف، نصف صلعة في أول الرأس، مع انبعاج في الخدّين، وكل هذا لا يمكنه أن يخيف حتى قطاً سائباً، فكيف أكون أنا الوحش الذي يطاردهم في الطرقات؟ لا أصدق ذلك.

**

أخرجوني على المعاش ولم أصل الخمسين من عمري، قال المدير (لا نريدك أن تتعب معنا) مع أنني لم أتعب أبداً، بل تزوجتُ فوراً من امرأة عمياء في غاية الرطوبة والطراوة والجمال، كان يمكنها أن تتزوج أغنى وأخطر وأعظم الرجال لو لم تكن عمياء، مدّت أصابعها بهدوء عميق ساحر نحو مسامات وانبعاجات وجهي، أبقت يدها على شاربي وفمي وأنفي وقالت:

ـ كم أنت جميل!

أبكاني وأحزنني ما قالت، والبيت ليس من مرآة فيه حتى أتأكد مما تقول، منذ زواجي منها والبيت يشكو من فراغ عجيب، وحده بين البيوت، في الدنيا كلها، ليس من مرآة فيه، أخاف أن أرى نفسي، فأنا منذ طفولتي، هكذا دائماً، ولم أزل، في حالة شك..

خاتمة الفصول

محمود حسن

∂

يذكر.. طفولة: صبوة إلى الخبز والملح، وتشرّد عار في طفولة القرى وذاكرة الطرقات، وحنين إلى الدفء.

فتوة.. طلوع مجنون في وطن العقل وانبثاق حاد في الوقت المظلم، وخروج مارق على الصمت الممسك بلسان الأرض.

شباب.. تأسيس لولادة ليست من السماء، وحجارة تنهض على جدران كوكبك البشري وسقف من الانعتاق.

●

عندما دفع الغطاء المتكوم فوقه، وانتفض كملدوغ من عقرب، كانت الشمس قد أشرقت وتسربت إلى الداخل من شقوق النوافذ والشبابيك ـ اللهمّ تجعله على خير ـ رأسي يدور ويدور معه كل شيء في الغرفة.

يقولون: في النوم يهدأ العقل من التفكير فيرتاح الجسد، غير أنه لم يرتح هذا اليوم، كوابيس في الليل، وكوابيس في النهار، فمتى سيشبع هذا الغول من خبز الأرض..؟

وقف أمام المرآة، منامته متسخة، عيناه كأن فيهما بركتي دم، شعره منفوش وتتساقط منه قشور بيضاء، تجاعيد وجهه، تكبر يوماً بعد يوم، والشعر الأبيض بدأ يظهر واضحاً، ذهب إلى المغسلة، فتح الماء على رأسه، تسرّب إلى ظهره وبطنه، شعر أن هدوءاً خفيفاً ينداح في مفاصله.

تذكر يوم كان أبوه يدخل إلى الحمام، كانت أمه تحمل بين يديها ثياباً بيضاء مرتّبة، ثم تدخل خلفه، وبعدئذ يخرجان كحمامتين بألفي جناح.

ارتدى رؤية العاشق، رأى لهباً ينبت على شفتيه، أخضر، أزرق، أحمر، ثم رأى اللهب يتخذ شكل نبات وحشائش وأقمار، ثم رأى الأرض تفتح نوافذها وتطل على نهار أخضر، تتدفق فيه شمس من فضة، ثم رأى الأشياء تخلع لفائفها العتيقة وتمشي عارية بين يديه، ثم رأى مطراً أبيض يغسل عري الأشياء، فهتف سلاماً أيها الحب يا خبز الأرض.

⊂

في هذا الفصل، جاء مطر وريح، برد وثلج، مات عجائز وأطفال ورجال، أطلقت ملايين الرصاصات، على ملايين الأجساد، تفجّرت آلاف القنابل، احترقت مدن وشوارع وغابات، حيكت عشرات المؤامرات، اغتيلت شعوب وأوطان ومات الحب.

≠

عندما بدأ الزيت يسحُّ من عينيه، اقتصرت أعماله ومشاويره على المناطق القريبة من البيت، للشمس في شفتيه طعم ورائحة، وللصمت لغة الشجر، يجلس تحت السنديانة العتيقة، حيث الأفق والأرض بلون الطفولة، يحاول أن يقلم دالية، يداه لم تعودا تلكما القادرتين، يذكر كانتا يدين تأكلان موت الأرض، ويذكر أن جسد الصخر، كان يتمزق بينهما، وكانتا تقحمان للخصب جسد التراب الأسود، وهاهما ترتخيان للأرض، فتوسّل إليهما، غير أنهما لم تعودا قادرتين، وعندما انطفأت شعلة العينين، وصار الأفق من حوله ظلاماً أسود، دخل إلى البيت الطيني القديم، البيت الذي يشمّ فيه رائحة الخصب ودفء الليالي الشتائية الطويلة، في زاوية من زواياه، وضع أدواته وأشياءه الخاصة، إبريق الماء، العكاز، الحذاء الأسود القديم، المنشفة معلّقة على قائمة السرير، العلبة النحاسية الصفراء التي يضع فيها التبغ البلدي، الفتيل وحجر القدح، في تلك الزاوية، وخلف الجدار القائم بينه وبين العالم تمدّد على سريره الخشبي، وراح ينوس، وظل ينوس حتى انطفأ زيته.. ومات.

❑❑

من يقف وراء الندى

زرياف المقداد

يدين هذا النص بعرفان لعيد الخضر، والسادس
من أيار وكلاهما يشهد حياة لا تموت
المكان: قاعة اجتماع سرية
الزمان: السادس من أيار
المناسبة: احتفال عري دائم ـ لأناس يقفون فوق شواهد المقبرة

أذكر فيما يذكر النائم أنني كنت هناك أتحلق، والجمع حول الطاولة المستطيلة وحوارنا الساخن "أيّنا سيكون رئيس الجلسة"؟.

ثم أذكر فيما يذكر الحالم أنني كنت هناك في إحدى قرى الشمال أو الجنوب يمشي رأسي دون جسدي ويوقظ أجساداً آدمية نائمة في صمت مذهل، تودع الأحياء بمناديل زرقاء وأخرى بيضاء.

وأذكر فيما يذكره الصغار أن جدتي يومها لونت البيض، وألبستني ثوباً طويلاً زخرفت أطرافه بنقوش آدمية قديمة ودقيقة، وحزن وحنين لتراب وربما لعشب، وتعلق بالثوب فتات العجين من يديها وبقايا من رائحة خبز التنور.

حينها اقتربت مني أمي، وقد لف جسدها برائحة الندى فاختبأت في ثنايا الثوب، وخط وجهها رسماً لعصفور صغير يرتجف بصمت.

دفعتني جدتي برفق وقالت: امض
كنت أشيل مشعلاً أو عصا لا أدري

ما أذكره أن قدماي تسبقان جسدي في موكب مهيب، والناس يتراكضون ورائي كخيول جامحة تملأ ساحات وشوارع القرية بكل الاتجاهات..

وأذكر فيما يذكر العاصي أنني جمعت أوراقي، وأشيائي وتاريخي، وثوبي المزخرف،

وحتى يخف حملي أودعت تاريخي شجرة جدي، وفي رف خزانة أمي تركت بصمت وخجل ثوبي المزخرف.

بكت جدتي طويلاً، ومشت ورائي ثم صاحت بأمي "لا تدعي صبي الخضر يرحل" وما لا يغادر قلبي المتخم وجعاً بعد أن شلحت ثوبي المزخرف بسنابل القمح وارتديت عباءة أولاً ثم بنطالاً وأمسكت مزماراً.

ما لا يغادر قلبي، وقد غادره الوجع فيما بعد، وأصبح فتات ذاكرة رقمية وصية أبي "لا تحب من يموت لئلا يصبح قلبك مقبرة".

يومها لم أضحك ولم أبك ولكن السؤال الذي قتلني "أينا لا يموت؟"

وقلبي لا يتسع لمقبرة.. ربما يتسع لقصيدة عابرة، أو لنزف جرح بسيف جليدي، ولكنه لا يتسع لأولئك الذين لا يموتون.

قلبي لا يتسع لمقبرة.

وأذكر فيما يذكر العارف بأمر القمح والندى أن الرجل الذي لا يخاف الموت اتكأ على وجهه فسقط وجهه بين الوجوه التائهة لكنه لم يلبث أن أودع جسده في راحة يده وأمسك بيدي فانتشر عطر الندى، وقد غمر بياض القمر رأسه..

ألقى جسده خارج يده واستدار نحو الفضاء. لثم الهواء وقرأ قصائده ثم فتح باب المقبرة وقال: دعني لأمي.. لا هي تموت في ولا الندى يتركني.

سألته: من أنت؟

أجابني وقد غطت السهول الخضراء جسده، وغاب بياض العمر عن وجهه ورأسه "أنا صبي الخضر".

قلت: قد مات صبي الخضر منذ عقود..

أشاح بوجهه وقال: صبي الخضر لا يموت..

صوت جدتي يلح في الذاكرة: لا أحد يقدم على ضمان الزرع ما لم يأت عيد الخضر، وتقول الأسطورة: إن من يقف وراء العصا هي الريح..

بينما تقول الريح: أنا والعصا لا نلتقي.. فإذا ثارت ثائرتي انكسرت العصا، وملأ الندى وجه الأرض.

وأذكر فيما يذكر النادم أننا يومه تحلقنا حول طاولة المفاوضات.

ذقن منمقة تقبض بيد صلبة جوع الصغار وتفنه بإتقان تحت الطاولة، ويد صدئة تمسك رؤوساً من خشب عفن، وتدفعها بمهارة أمامها، أما الثالثة فيد مغموسة بالعار تصيح "لمن أهدي هذا النصر".

تركض غزلان الغيوم في صدر السماء، تظلل القبور وتنثر سنابل القمح ندها بعد أن يمسها حبل "المدار"

تهمس كل سنبلة لأختها: "جن بلاط الملك"

يقف الملك في رأس السهم منتظراً رؤوس القمح كي يصطادها
يده على الكأس وعيناه تسبقان جسده "لمن أهدي هذا النصر"
ينهار مخذولاً إذ يجيبه قرط صغير لم يترك أذنها، وأطراف شعرها تحت الركام: إنه لأبي يا سيدي، وهو بعد لم يعد "وأنا أنتظره تحت الركام، هل تمد يدك لي؟
بهزيمة لم يشهدها في تاريخه يلف حذاءه فيهوي به مغموساً بذلك على وجهه.. وأذكر فيما يتفق التاريخ والأسطورة عليه: أن "جان بولاد"، وهو ملك القلعة بلا تاج قد قرر أن يهدي رؤوس القمح للسادة كي يحظى بسيف من نار، ونبيذ أحمر قيل له أنه من دماء أهل الجنوب..
تحلقنا حول طاولة المفاوضات
فاجأنا رجل المقبرة المتكئ على وجهه ووصية أبي في يده.
قلت ما أتى بك: قال: ألم أقل لك أن صبي الخضر لا يموت.
جدتي تنخر ذاكرة: انتظرونا يا صغاري سأقص عليكم الحكاية منذ البداية.

ونحن السادة الكبار إذ نجلس لنتفاوض، يختلف صغار القرية على الكراسي ثم يختبئون تحت الطاولة وهم يغنون "أذنا الوالي كأذني الحمار".
جدتي تضحك وقد رأتنا بعباءات وأطقم منمقة محلقين تحت الطاولة.
قالت: أنا سأروي لكم الحكاية.
ذقن منمقة قالت: عجوز خرف.
قاتلت: بل جن بلاط الملك.
استيقظت وصية أبي في رأسي "ترى من الذين لا يموتون؟".
ضحكت جدتي فوق رؤوسهم المغموسة ذلاً وقالت: دعك، تعال لأقص عليك الحكاية..
قلت: "حكاية الملك جن وبلط"
قالت: ألست صبي الخضر؟
قلت: لا.. هو ذاك... وأشرت إلى رجل المقبرة فوجدت يدي تدعني، ويسقط جسدي ورقة ورقة.
وأشير إلي..
عار..
عار إلا مني
عار إلا من رائحة السنابل والخبز
عار إلا من صوت قرطها في أذني
عار إلا مني

قلبي يتسع ويتسع تسكنه القصائد.. والسنابل
فجأة صياح ديكة مهزومة: سيدي ألست معنا؟ انتهى الاجتماع دعنا نو..
ـ .. وقع هنا
ـ على ماذا أوقع يا بني؟
ـ سيدي أرجوك انتهى الاجتماع واتفق على أن تسلم رؤوس القمح.
ـ لست سيدك يا بني.
ـ سيدي..
ـ لست سيدك.. لست سوى صبي الخضر على رأسي عمامة من سنابل القمح، ويحوط خصري حبل المدار، وقد ضمت فيه كل أسرار الحياة والعطاء لهؤلاء الذين لا يموتون.
ـ سيدي.
ـ دعني يا بني.
استيقظت مني، ووقفت لأرى صحبي
كانوا تحت الطاولة ومازالوا يقاتون الفتات..
ـ أيها السيد..
لم آبه
كل ما أذكره في يقظة الحالم والعارف بأمر السنابل والقمح أنني هنا. وهنا فوق الأرض أشهد عيد الخضر..

❑❑

في مهب الريح

عبد الجليل مصطفاوي

حينما حزمت حقائبي واحتضنتني أمي بقوة مثل طفل صغير، تجمعت كل الذكريات، وكل الأشياء الجميلة دفعة واحدة أمام ناظري.. وتذكرت والدي الذي قضى فداء للوطن، وأنا بعد أدرُجُ.. والدي الذي حمل أوجاع هذا الوطن في قلبه وكيانه، وفي ذرات جسده المشتت في الشعاب.

ما كنت أتصور أبداً أنني سأترك وطني هكذا.. بهذه السهولة.. وعلى هذه الصورة الفظيعة، وأنا الذي رضعت الآلام والأوجاع.. وعشت بكياني الصغير شقاء سنوات التحرير والجهاد.. ما أصعب أن يأتي يوم يخاف فيه الإنسان من وطنه.. من مغنى صباه وشبابه.. ما أتعسها لحظة قاتلة.. ما فائدة أن تصبح مثل الأنعام.. تأكل وتنام، وفقط.. تُدَسّ أحلامك، وتخبو جذوة الطموح في صدرك.. يا حسرة القلب..

أمي لا تزال تعصر جسدي وتتشبّث بي.. لا تريدني أن أسافر بعيداً.. مسكينة أمي.. تركها الوالد ثكلى، بائسة.. لا مال ولا عائل ولا أمل.. ولكنّها أصرّت على مواجهة العواصف والرياح ومسالك الحياة القاسية بصبر وجلد وثبات.. ولم تصدّق أن أرحل بعد أن كبرت، وحققت بعضاً من آمالها.. أتظل هكذا تتوجع وتودع أحبتها واحداً واحداً..؟

ـ يا أمي، قلت لها ذات مساء، قرّرت أن أرحل بعيداً عن وطن الأشواك والأوجاع والألم.. ما بقي لي مكان بين الضباع الجائعة، والذئاب الهائمة في الطرقات والدروب..

ـ لا ترحل يا ولدي.. يكفي غياب أخيك.. ستتغير الأيام بحول الله..

ولكنني كنت قد عزمت على السفر.. أين أبقى يا أمي.. كيف يمكن أن أظل في مكان يخنقني في اليوم مليون مرة.. وهذه الجبال التي تلف جسدي.. وهذه الأسواط المبللة التي تنقضّ على جسدي مثل صقور جائعة.. وهؤلاء الجلادون الشداد الذين يتحرّكون مثل الآلات المضبوطة.. ولا يرحمون.. حتى الطيور والحيوانات فرّت إلى بلاد بعيدة.. فكيف أبقى يا أمي..؟

ـ انظري، قلت لها، إلى جبال "موطاس" كيف أصبحت فحماً ورماداً.. فهجرتها الطيور

والذئاب والأفاعي.. يا أمي هؤلاء لا يريدون أن يبقى أحد في هذا الوطن.. الأرذال.. والطحالب.. والحثالة.. وأشجار العلّيق و"القدول" وحدها المقبولة.. أما أمثالي، يا أمي، فمنبوذون.. سأسافر يا أمي.. سأسافر..

ـ وأبوك الذي قضى من أجل أن تحيا، وتحمل الأمانة..

ـ أبي، قلت لها، يكفيه أنه تخلّص من وجوههم القذرة.. أما أنا فسأجوب آفاقاً أخرى، وأتفيّأ ظلالاً جديدة.. يكفيني مهانة وقرَفاً.. كرامتي يا أمي.. هل يعقل أن أعيش مثل كلب أجرب في بلد استشهد من أجله والدي.. الكلاب هنا أحسن من الإنسان.. سفلة الناس وحثالتهم يُشهرون أسلحتهم في وجوه الشرفاء والطيبين.. أبناء "بوريّة" يا أمي.. من لا يعرفهم؟!.. أبناء بوريّة يحملون جبنهم، ويجوبون الأزقة، ويتباهون، ويستفزّون.. وأبوهم، يقسم من رآه في أيام المحنة، أنه كان يمسح سيارات الجيش الفرنسي بالعلم الوطني.. المغص يا أمي.. المغص.. أقسم أنني سأسافر إلى أيِّ مكان أشعر فيه ببعض الكرامة، وآكل خبزاً نظيفاً.. على الأقل هناك أعلل النفس بأنني غريب الديار..

وحينما جاءت اللحظة الحاسمة وجدتني أقبّل جبهة أمي بحرارة، وأنظر إلى وجهها الذي تلألأ بالدموع والمرارة والقهر.. وامتلأتُ غيظاً وقرفاً.. واحترق القلب، وذاب الجسد المنهوك.. ولو أن كل أحقاد الدنيا تجمّعت لديّ ساعتئذ لأحرقت بها وجوههم البشعة..

ورحت كالملهوف أجوب مساحة منزلنا الصغير.. أنظر إلى مزهريات القرنفل والحبق والنعناع وأتشمّمها.. وأمسك بيدي أغصان الليمونة العطرة، وأتطلع بحنين إلى العريشة التي امتدت فروعها في كلّ اتجاه فملأت الروح والوجدان.. هذه العريشة ترعرعت معنا وكبرت في القلب وفي الحنايا..

وظللت أنظر إلى كل ما يصادف عيني.. هذا المنزل كم أحبه! وكم يشدّني الحنين إلى كل شيء فيه..! قضيت فيه أحلى أيام الطفولة، وفترة من الشباب والأحلام.. كانت أيامنا فيه رائعة، على الرغم من الفقر وقلّة ذات اليد. ليالي السهر أمام الموقد، في فصل الشتاء القارس، كانت حالمة وبريئة وسعيدة تحت جناح الأم الحنون.. يا لها من أيام جميلة.. خالتي خديجة مسكينة.. كم كانت رائعة في حكاياتها، وقصصها عن الثورة والأهوال وأيام المحنة في "زقدونة"..! اسم زقدونة وحده كان يثير في نفسي مشاعر غامضة ورهيبة..؟ هل تصدّقون أنّ امرأة تنام في كوخ معزول مع أربعة صبية عرضة للذئاب التي تتصايح جوعاً طوال الليل.. خالتي خديجة حصل لها ذلك، وعاشت سنين طويلة في غياب زوجها وأهلها.. أحاجيها كانت تجعل شعورنا تنتصب مثل أشواك القنفذ، والحرارة تسري في الدماء وفي الأوصال.. وأتذكرها الآن، بقامتها القميئة، والتفافتها الضاحكة الممزوجة دوماً بشيء من الغضب وكأنني أستيقظ من حلم لذيذ..

وصعدت إلى سطح المنزل. كل شيء فيه كان كما رتّبته أمي.. خمُّ الدجاج، وتصايح الفراريج الدائم فيه.. ورزَم الحطب.. وجذور "العَرْعَار" الحمراء المدببة.. وربط "الحلفا" التي كانت أمي تصنع منها أطباقاً لتبيعها في سوق البلدة المجاورة.. يا أمي هل يتسنّى لي أن أردّ جميلك يوماً..؟ في حياتي تمنّيت شيئاً واحداً أن أوفّر لك مالاً لزيارة مدينة الرسول..

وقالت أمي باكية: اتهلّى في روحك.. وقلت لها مودعاً: دعواتك يا أمي.. دعواتك.. وغبت عن الوجوه العزيزة.. وابتلعني طريق السفر الطويل.. وتذكرت وأنا أبتعد عن وجه أمي وأهلي.. تذكّرت رواية جميلة كنت قرأتها، وأثّرت في نفسي كثيراً.. وظللت أياماً أعيش

أحزانها وأحداثها المؤلمة.. وأتصوَّر محنة بطلها، وقسوة أيامه، ومعاناته مع المُخبرين والتافهين.. فيقشعر الجسد ويتلوّى..

وحينما وصلت بنا السيارة إلى آخر منعطف، يمكن أن أرى عبره آخر معالم قريتنا، التفتُّ لأودّع أحلاماً، وذكريات صغيرة وحبيبة.. وورد إلى ذهني لحظتها، ولأمر ما، بيت من الشعر قديم ظل راسخاً في الوجدان:

وتلفّتتْ عيني فمُذْ خفيَتْ عني الطُّلول تلفّتَ القلبُ

وقلت لنفسي، والسيارة تتجه بنا إلى المطار.. ماذا فعلت حتى أشعر بكل هذه المهانة.. وحتى تداس كرامتي بفظاعة؟ لماذا يرغمون الناس على الهجرة، والعيش بعيداً عن الأهل والأحبة وأماكن الحنين والذكرى..؟ قريتي الصغيرة عشت فيها سنوات العمر الدافئة.. كنا نتقافز ونركض عبر أزقتها مثل الخراف الجذلى، والأتربة تملأ شعورنا ووجوهنا. فلا نغسلها.. بل نظل نلعب ونلعب، ولا نتعب.. ثمّ لا نعود إلى بيوتنا إلا مع المغيب، وقد أرهقتنا الساعات..

عبر هذه الغابات الممتدة، والمساحات الشاسعة قضيت العمر أجري وأركض.. كلُّ هذه الأماكن تشهد أنني وطئتها في أيام الربيع بحثاً عن الأعشاش، وبيض الحجل واليمام.. وجرياً وراء الأرانب البرية.. وفي أيام الصيف القائظة كانت الوديان والجداول ملاذي، وموئلي من الحرارة و"الصِمّايم"، ورعونة الجنادب، والصراصير التي لا تنفكّ تصيح وتصيح فتهيّج الأدمغة والأعصاب.. يا لها من أيام حبلى ودافئة.. أغاني عبد الحليم، وقصائد الشابي، وأحلام الشباب، والسهر في ليالي الصيف على حوافي السواقي، والمزارع المحاذية لقريتنا.. والبيادر التي هجرها الحَبّ والتبن.. وغسلتها "تكاسة الرَحَابي".. يا إلهي.. صوت القصبة الحنون في الأعراس لا يزال يملأ أذني حياً.. موجعاً.. وساحراً..

وأتذكر صديقاً عزيزاً كان يؤنسنا بأحاديثه وقصصه وغرامياته الطويلة المشوقة، فتتوثب أحلام مراهقتنا ناراً في الأوصال.. ونلتمس المزيد دوماً بقلوب متحرّقة.. متلهّفة.. وبريئة.. أتذكر الآن كلّ شيء عبر شريط فاتن فتتوفز أعصابي، ويسري الدم حاراً في جسدي، ولا أجد سوى دموع صامتة تنحدر شوكاً من العيون.. يا إلهي كيف ولّت تلك الأيام الحالمة، وكيف ركض العمر مهرولاً.. مخلّفاً وراءه القساوة، والحنين، والشوق.. وألم الذكرى..

وقال لي رجل أمن أعرفه، وأنا ألِجُ الرِّواق المؤدّي إلى سلّم الطائرة: إلى أين تبغي..؟ لم يكن المسكين يعرف شيئاً عن آلامي وأوجاعي.. فأومأت إليه أن ينظر إلى التذكرة.. فتبسم مودعاً.. ونسيت لحظتها كل شيء.. نسيت الوطن، والأرض، والأودية، والغابات الشاسعة، وزيتوناتنا العتيقة في "دار الجَدّري".. فقط صورة أمي، ووجهها المتلألئ بالدموع انتصب أمامي بعنف وقوة.. وبدت لي الطائرة مثل غول نهم سيبتلعني بعد قليل ثم يطوّح بعظامي في الأرجاء.. كانت خطواتي متثاقلة، وكان المسافرون جذلين، فرحين.. ووحدي كنت مثل المقطوع من جذوره.. وحينما غمرنا الفضاء الواسع وأوغلت بنا الطائرة في أعماق السماء أحسست كأنني قشة في مهب الريح..

رغم مرور السنين

وفاء عزيز أوغلي

أتأمله بلهفة..
في نظرة عينيه حزن، وابتسامته باهتة لا مدلول لها، ولا معنى..
تراني واهمة، أم أنه غير راض عما يحدث بشكل كاف؟
أمسكت يده، وقلت: سأتحدث إليك كل يوم، واستأنفت وكأنني أبرئ نفسي..
أنت يا زيد جزء مني، ونبض قلبي
وجهه الحبيب تضمه كفاي، وقلبي يستجدي الزمن كي لا ينتهي.
يضمني إليه بساعديه القويين، ويحاول بكلماته أن يطمئنني: أماه، كوني سعيدة، واذكري دائماً أنني هنا.
يريد أن يؤكد لي أنه رجلي وملجئي.
تبعدني خطواتي عنه، أصعد إلى الطائرة بجسدي، لكن قلبي يظل قابعاً هناك، حيث يقف زيد.

بعد بضع ساعات أصل إلى أميركا، إلى ولاية فلوريدا بالتحديد، والتي ستغدو مكان إقامتي الجديد، حيث نادر الزوج والحبيب.

الطائرة تسير عبر السحاب، ترتفع. تنخفض. يداهمها الملل، فتداعب الرياح استمتع بحركتها التي أسماها الطيار مطبات، أشعر بقلبي يهبط معها ويرتفع، وأفكر بتسليم وراحة: ترى لو حدث وسقطت بنا، أأدخل الجنة دون حساب..؟

تعود الطائرة إلى استقرارها وجديتها، وتمضي في طريقها لا تلوي على شيء، لكن الرياح تعاود اللعب معها ومعنا، والمطبات تستمر، والطيار يكرر اعتذاره.

"زيد تراك حقاً رضيت بهذا الزواج، أم أردت التظاهر بالرضى محاولاً إسعادي، معتبراً تربيتي لك تضحية تستحق منك تضحية مماثلة؟
ليتني أتأكد..

ولكن لم لا يكون غاضباً مما أفعل، إنه شاب، وزواجي لا بد يشعره بالحنق والغيرة، أمه

ستغدو زوجة لرجل غريب، ترتبط به جسداً وعقلاً وقلباً، ولن يبقى له منها شيء.

لا.. يجب ألا يجرفني تيار القلق إلى مثل هذا الطريق الشائك.. لقد بارك زواجي وأيده، وأصر على أن يكون أحد الشاهدين، لو كان رافضاً، ما الذي كان سيمنعه من الثورة والغضب والاعتراض، بل ومن الرفض، وهو يعلم أنني لن أخالفه، ولن أكون سبباً في حزنه، فهو الأهم والأغلى.

أنا أدرك أنه يستصعب الأمر، فأنا أمه، ومنذ وعى الحياة، لم يجد سواي إلى جانبه، والده توفي وهو في الثانية من عمره، عرف شكله من خلال صوره التي وضعتها في مناحي البيت، وأحبه من خلالي، كنت أحدثه عن طباعه الجيدة، وأخلاقه الحميدة، ورقة معاملته لي وله، وقلبه المحب.

لكنني حبه الحقيقي الأوحد، ورغم هذا هو يملك عقلاً راجحاً لا يتوفر لمن كان في مثل عمره، لقد بارك زواجي بعقله وقلبه معاً وأيده تأييد من يملك حق اتخاذ القرار.

مطب جديد.. يشعر كثير من الركاب بالخوف، يتمتم رجل كهل يجلس إلى جانبي بكلمات مبهمة إنما لابد هي طلب النجدة من الله، وتلتجئ أخرى إلى صدر زوجها، وحدي إلى جانب النافذة مستسلمة أنظر إلى زرقة السماء، صامتة، لكن عقلي يمضي بي نحو البعيد، ثم يؤوب، مستمعاً برحلاته عبر الأزمنة والأمكنة، يبدد سأمي وانتظاري وحيرتي..

"غادر نادر بعد أن ألزمه والدي أن يقسم ألا يراني، ولا يتحدث إلي، ولا يبرر حتى غيابه المفاجئ عني، كان شاباً مثالياً ومجبراً، ولديه أمل أن تعلمني أمي قريبته، وتجعلني أغفر له، لكنني لم أعلم، ولم أغفر، لقد اعتقد الجميع أن ما فعلوه كان من أجل مستقبل أفضل لي.

تواريت خلف جدار من الصمت، لكن السؤال المحير ظل يحترم عقلي إلى أن تزوجت.. سنوات ثلاث ثم أتى الموت ليسلبني استقراري، ويعيد إلى قلبي رغبته المجنونة في معرفة الحقيقة.

سيعيقني تناول الطعام عن تعقب شريط الذكريات..

وجبات كثيرة، وساعات سفر طوال إلى أن أصل إليك يا أميركا، أتستحق الحياة فيك هذا العناء، أم أن نادر هو من يستحق؟

"عاد نادر بعد سنة من وفاة زوجي إلى دمشق طالباً الزواج بي، لكنه رفض من جديد ودون علمي، قال والدي من أجل ابني، قد يأخذه أعمامه إن تزوجت، وإن لم يفعلوا، يجب ألا يربيه رجل غريب، وفي بلد غريب، وكان محقاً في قراره".

صوت المضيفة.. تعليمات ونصائح، لقد اقترب موعد الوصول..

أميركا.. سأطأ ترابك بعد قليل، وأغدو من مواطنيك.. وسائلك لحكم العالم قذرة وغبية، لكنك الأقوى، تراني قادرة على الحياة فوق أرضك؟

أأفكر الآن، وأتردد، وأنا بين السماء والأرض، وساعة واحدة من الزمن تبعدني عنك؟ ولماذا لا أقول أن ضعفنا وتفككنا نحن هو سبب تفكيرك في السيطرة علينا، والتحكم في مصيرنا...؟

هي السبب، نحن السبب.. لا فائدة من كل هذا، لقد ابتعدت عن دنياي كي ألتحم بدنيا

نادر الذي لم يغادر قلبي منذ أسكن الحيرة فيه إلى جانب حبه، يوم تركني ومضى مدة عقدين ونيف من الزمن، ثم أرسل رسالته التي زلزلت كياني..

"حين طرق موزع البريد باب بيتي، وسلمني الرسالة، لم تستطع ذاكرتي بسهولة تحديد أي شخص يمكن أن يكون المرسل، وخاصة أن تبادل الرسائل أصبح عادة قديمة، وعملة نادرة بعد توفر الاتصال عبر الإنترنت، حيث السرعة والتواصل صوتاً وصورة.. كنت أفكر وأنا أشكر الرجل، وأغلق الباب، ترى من صاحب الرسالة؟

تسارعت دقات قلبي وأنا أتأمل المغلف المسجل عليه عنوان المرسل باللغة الإنكليزية، إنه من أميركا، ومن نادر، والرسالة لي أنا..

دوت في قلبي صرخة حيرة وغضب.. ماذا يريد؟

أأفتحها، أم أدع محتواها لغزاً غامضاً كرحيله؟

"سهاد.. رغم مرور السنين، ما زلت أحبك، سأصل إلى دمشق نهاية الشهر الحالي"

سيعود، وخصني أنا بالخبر.. لماذا؟ ويقول ببساطة: ما زلت أحبك.

ملأ الغيظ صدري وأنا أعيد قراءة الكلمات، أي حب هذا؟ وهل يعتقد أني ما زلت أحبه؟

وتمتمت بارتياح: هيهات لقد لفظه قلبي ونسي وجوده، ولا معالم واضحة له في عقلي أو ذاكرتي، لقد نسيته تماماً..

فماذا يريد مني..؟"

المطبات كثيرة، والمضيفات رقيقات يتقن عملهن، غايتهن إرضاء الركاب، وأنا كلما ابتعدت عن التفكير بنادر، أعود إليه، إنه حقاً قدري الجميل..

"غضبي منه لم تتسع له جدران غرفتي، ولا بيتي، كان الطريق هو المكان الوحيد للهروب من التوتر والضياع اللذين سيطرا علي.. كنت أمشي دون هدف (أو هكذا خيل لي)، والتساؤل دوي داخل جمجمتي.. من هذا الرجل؟ أيعتقد أنه صنف مميز من البشر يحق له مالا يحق لغيره؟ أيبتعد وينأى، ثم يرسل بضع كلمات يود بواسطتها رتق ما أتلفه خلال سنوات؟

أحجار الرصيف كانت تئن تحت وقع خطواتي، والأسئلة طفل ملحاح يريد معرفة كل ما تختزنه الحياة في جلسة واحدة..

لماذا هذا التوتر؟ أما زلت أحبه؟

لا، غبية أنا إن فعلت.

إذاً لماذا هذه المعاناة؟

ثورتي عليه، وألمي من ابتعاده، وهذا القلب الخافق..

لماذا التجاهل؟ ولماذا المراوغة؟

لو لم تكن لدي مشاعر نحوه، أو بقية من مشاعر لما انفعلت هذا الانفعال.. كنت مزقت الرسالة، أو أعطيتها إلى قريبته، أمي، وقلت لها: أجيبي هذا المغرور، أن ليس في هذا البيت امرأة تعرفها، أو مخطئ أنت، من ما زلت تحبها نسيتك، فلا تعد، لكنني لم أفكر في هذا كله، ولم يعتمده عقلي الراجح، ولا قلبي الكاره..!

وعدت إلى التساؤل: أما زلت أحبه..؟

وبحزم قلت: لا، أنا لا أحبه، حتى ذكراه تراكم فوقها غبار الزمان، فطمرت.

كانت الشمس تجلدني بسياطها، وثورة أعماقي تتلقف الألم بنشوة، وكلما هاجمتني الأفكار والذكريات، أوسع خطواتي، وكأنني أهرب من شبح يطاردني، ثم استسلمت.. فماذا يعني الإنكار والغضب وأنا أجد قلبي وعقلي يقودان جسدي نحو المكان الذي كنا نلتقي فيه، المكان الذي كنت أعود إليه كلما سحقت الحياة قدرتي على المقاومة والصبر، طوال السنوات الماضية.

لقد كان نادر الحب الذي جرفني في تياره العنيف دون أن أقصد.. طرق باب قلبي ولم أتجاوز السابعة عشرة، كنت بلا عقل ولا إرادة، قلب وحسب يحكم ويقرر، وكان مثلي، وحين علم والدي وقرر انتشالي قبل أن أغرق، كان قد وصل متأخراً.

عرفته في بيتنا، فهو من أقرباء أمي الذين يقيمون في مدينة عربية قريبة، دعاه أبي إلى الإقامة عندنا قائلاً: من المعيب أن تقيم في فندق ونحن هنا..".

الطائرة توشك أن تصل، هذا ما أعلنه الطيار، آملاً أن تكون الرحلة مريحة.

"أمي أخبرتني حين رأت مدى ثورة قلبي عليه، رفض والدي له بعد وفاة زوجي من أجل ابني، وقالت رحم الله والدك رغم قسوة قراره كان تصرفه صائباً، ولأن نادر ما زال يحبك، قرر العودة إليك، ابنك له حياته دعيه يحيا كما يشاء.." بعد دقائق تنتهي مرحلة من حياتي، وتبدأ أخرى مع نادر..

لا أدري لماذا أشعر بمطارق تدق رأسي، فتنتزع بشراسة إحساسي بالرضى.

الطائرة تقترب من الأرض، وجمجمتي لا يخفت أنينها..

حنين. شوق. رهبة. لهفة. أنين وخوف.. أمي وزيد كيف استطعت الابتعاد.؟

دمشق أحب شوارعك فلك وياسمينك ونسيم صباحاتك، حتى ضجيجك والغيمة السوداء التي تحتل جزءاً من سمائك..

توقفت الطائرة، والقلب القابع في صدري ما زال يخفق بعنف..

بضع إجراءات، وأصل إليه، لكن عقلي لا يود أن يسلو، آه يا زيد.. إن ألمك رأسك، أو أي جزء من جسدك الحبيب، كيف أصل إليك؟

خطوة، وأخرج لملاقاته، وهما عقلي وقلبي ما زالا يطلبان المستحيل.

أتجه نحوه.. يده تلتف حولي برقة..

نسير معاً.. نظرته الحانية توقف سيل الأفكار، وكلماته المحبة المرحبة تلملم ثورة القلب، فيسكنني الهدوء، ويغمرني إحساس بالسلام..

إنما في داخلي، ظل شيء ما يهمس لي بخبث..

ترى

إلى متى..؟

التشكيل الشعري

في (كأني أرى) لعبد القادر الحصني

د. أحمد علي محمد

١ـ يرى المتأمل من خلال فكرة المحاكاة التي أذاعها أرسطو، الفن في أشكاله المختلفة ما هو إلا تقليد للطبيعة الأم، وقد حظيت تلك الفكرة باهتمام النقاد حديثاً، فكثرت محاولات تفسيرها أو مراجعتها أو نقضها. فمن المحاولات التي رمت إلى تعديلها ما قام به "صموئيل جونسون" الذي جاز بمفهوم المحاكاة حد تقليد الطبيعة إلى تقليد المثل والأخلاق؛ ذلك لأن المحاكاة لا تتصل عنده إلا باللائق أو المهذب، أو ما يستحق الثناء، إذ المنشئ عادة لا يصور في فنه إلا ما هو جدير بالاستحسان، وهو بذلك يضفي على الأشياء صفات مثالية. وينحو "أورباخ" بفكرة المحاكاة نحواً آخر، فإذا بها تستحيل عنده تمثيلاً رمزياً للواقع لتغدو في نهاية الأمر أساساً يحكم العلاقة بين الأدب والواقع، أما أصحاب نظرية "الفن للفن" فقد نقضوا المبدأ الأرسطي في المحاكاة عندما جعلوا الفن أصلاً والطبيعة تقليداً له، إذ الطبيعة في تصورهم من اختراع الفنان، فالمرء لا يلتفت إلى الشيء إلا إذا أدرك عنصر الجمال فيه، وبهذا الإدراك يتحقق معنى الوجود، والفن هو ما يبعث الإحساس بجمال الأشياء فكأنه يوجدها من جديد(١).

إن وظيفة الفن لا تنحصر، في الواقع، في الإشارة إلى ما هو موجود، أو تصوير ما هو محقق، وإنما يجوز ذلك في أحايين كثيرة إلى إعادة تشكيل العالم، من أجل ذلك لا تنجم عن الفن محاكاة فحسب، لأن له جانباً متصلاً بالتشكيل الذي يمكن المنشئ من إعادة صياغة الواقع بصورة تبدو لنا أكثر جمالاً أو أشد قبحاً، ولهذا قام الفن في أشكاله المختلفة على التخطي والتجاوز، لا لشيء إلا ليحقق قدراً من التوازن الذي يؤذن باستمرار الحياة، ومن هنا عد وسيلة للتوازن، أو ضرباً من التعويض، وقد قيل: سوف يختفي الفن إذا ما بلغت الحياة الإنسانية ذروة توازنها وتكاملها(٢).

٢ ـ ينتقل بك الإحساس وأنت تقرأ ديوان عبد القادر الحصني المسمى "كأني أرى"(٣)، إلى صميم القصيدة، فإذا بك تشعر شعوراً قوياً بأنها تتنفس هواء طبيعياً، وتنداح في عالم مترع بالرؤى. إنها بمعنى آخر تسدل على الورق كما تسدل سجف الأضواء، ثم تستيقظ في وجدانك فإذا بك تترنح بين صحوتها وغفوتها، لتعلم في آخر الأمر أن هذا الشاعر يريد أن يبعث في الشعر شعراً حقيقياً، ويريد أن ينفث في قلب القصيدة حياة تستأثر بكامل الرضا ووافر الإعجاب.

تطالعك كل قصيدة من قصائد الحصني في هذا الديوان الصغير بجملة من الأسئلة الحائرة، فتلقي عليك أنباء مربكة، فمن ذلك أن عدداً من تلك القصائد اشتبكت مع الروح، فتحرك الوهم الشعري ليرسم صورة تشكيلية لها، ولئن كان أبو ماضي قد افتن بتشخيص الروح في قوله(٤):

روحي التي بالأمس كان ترتع

في الغاب مثل الظبية القمراء

فإن الحصني لم يعن بتشكيل روحه تشكيلاً ينم على طلاقة وبراءة كما صنع أبو ماضي، انظر إليه كيف يخرج روحه هذا الإخراج البريء، فيشكلها على هيئة ظبية قمراء أي بيضاء ترتع وتلعب، مختزلاً في ذلك معاني البراءة والفطرة والبساطة، بيد أن الحصني لم ير في روحه ذلك الألق، ثم إنه لم يجد شبهاً بينها وبين الظبية، لا بل غارت أسئلة الروح عنده في أعماق القصيدة، لتنبثق روح
من جسد قصيدة أو قصيدة من وميض روح يقول(٥):

سأطلق روحي في المساء كموجة

وأسحب كالمجنون من تحتها ملـ

وأرنو إليها حرّة من قميصها

مسرّحة الأطيار من قفص الشكل

وأسألها هل أنت روحي حقيقة

وهل لك علمي في الأمور وهل حملـ

وهل بيننا خيط من الوهم اسمه

حياة من الجدّ المموه بالهزل

فإن سكتت عما أريد، وأطلقت

على حقل أزهاري رفوفاً من النحل

حلفت لها بالحب لا متُّ قبلها

وحلفتها ألا تموت به قبلي

أرأيت كيف يشكل الروح في القصيدة، أو يشكل القصيدة من الروح، لقد دلتك القصيدة على مكمن الروح، وأشارت إليك إشارات خاطفة إلى خاصة التشكيل التي ينحو إليها الحصني، حتى لكأن الكلمات التي تؤلف القصيدة لا تقدم أكثر مما تقدمه الألوان في اللوحات الفنية التشكيلية، ولعله من خطأ التقدير أن نقول: إن القصيدة تلك تنفتح على شيء من التأمل وقد جرت أحاديث كثيرة عند النقاد في هذا المضمار، ذلك لأن الكلام على الروح يستلزم تأملاً، بوصفها موضوعاً محيراً، أو أن سر الروح منوط بالخالق الأجل.
والذي يمنع من تأول الدلالة في مصلحة التأمل أن النص بدأ بصيغة فعلية (سأطلق) فانعطف الكلام باتجاه التشكيل والعمل والحركة والتوثب، وأنت تعلم أن الصيغ الفعلية في الكلام تعمل عمل المحركات التي تنقل الطاقات من حال إلى حال، ألم يقل النحاة: إن الفعل حدث مقرون بزمن أي إنه حركة، في حين أن الاسم حدث غير مقترن بزمن لذا فهو يحيل على الثبات ويشي بالتأمل، وأبو ماضي في مثاله السابق مال كل الميل إلى التأمل ثم استفرغ كل طاقات القصيدة في التصوير فبدأ قصيدته بالاسم الصريح (روحي)، وهذه حال شعرية وتجربة لا تقاس بحال الحصني وتجربته في هذه القصيدة، مع أن الوحدة الشعرية عند الاثنين واحدة أعني مفردة (الروح)، وواضح أن روح أبي ماضي ناجمة عن التأمل، وروح الحصني مشكلة تشكيلاً فنياً أو أنها مرسومة رسماً، انظر إليه وهو يطلق روحه كموجة ثم يسحب رماله من تحتها بمعنى أنه يريد أن يحررها من المكان ومن الصورة لتركن إلى زمن مطلق، إنه بمعنى آخر يريد أن يفرغ روحه في الزمان، وهذا الصنيع لا يحدث إلا في الشعر، بمعنى أنه عمل ينافي الممكن ويتعلق بالإمكان، والإمكان الذي أتكلم عليه هنا شعري بامتياز، فإن وافق

عليه جمهور النقاد وعدوه طرافة، إلا أنه لم يظفر إلا بشجب الفلاسفة وتسخطهم، ذلك لأن الممكن في الفلسفة له بعد واقعي لاتصاله الوثيق بالمكان، والحصني يتكلم هنا على ذات تتحلى بروح صوفية تريد إثارة القلق ومن ثم التسامي على الواقع بغية تحقيق نوع من الارتقاء الروحي والتنزه المطلق عن قيود العالم الحسي، وإنكار اللحظة التي تتيح للروح أن تتجسد في الزمكان أو تفرغ نفسها فيه، وهذا منطق مثالي مناقض للواقع، إذ العالم المثالي الناجم عن ذلك التصور غير معقول، ومع ذلك ففيه جانب تشكيلي لا يشترط التوازن المنطقي بين الأطراف المكونة للوحة الفنية، لهذا كان الفن أدنى إلى اللعب، لكنه لعب موح يبعث على المسرة والإمتاع.

تمارس القصيدة لعبتها في موضوع مبهم، أعني إعادة صياغة الروح في ضوء الإمكان الشعري، لا بل تريد تحريرها من قفص الشكل بحسب تعبيره، وإطلاق الروح هنا محاولة تشكيلية، فإذا ما بقيت الروح محبوسة في قفص الشكل، فإن ذلك يسلخ عنها الرؤيا ويجردها من القدرة على الوعي، فالجواب الحر عند الحصني يشترط تحرير الروح من إسارها، قبل سؤالها، والسؤال المهم الذي تريد القصيدة طرحه: أين الروح من القصيدة، وما مقدار علمها وما مساحات الجهل فيها، ثم ما الذي يربط بينه وبين الروح سوى حياة وهمية؟.

الروح في القصيدة مفردة تضاهي الوجود، وقد أريد لهذا الوجود أن يكون حراً، ولئن كانت الروح سراً غامضاً، فإن الوجود (الحياة) وهم، ولهذا ضاع إحساس الروح بالوجود، والشاعر إذ يثير أسئلة شائكة يفترض من الروح الإجابة عنها، فإنه يعلم علماً أكيداً أن الروح التي بدت غريبة، وضاعف من غربتها عزلتها عن الأمكنة والأشكال، إنما هي روح هائمة لا تدرك مغزى لذاتها من دون أن تلبس حالاً من حالات الإبداع، لأن الالتصاق بالزمن ومن ثم إفراغ الروح فيه مؤداه واحد من دون شك، ألا وهو تجسيد لحظة الظفر، في محاولة لمقاومة العدم والزوال، وفي الوقت نفسه استخلاص معنى الوجود، وهذه الفكرة كانت على الدوام مؤرقة للشعراء ومؤرقة للأحياء جميعاً، لأن الكائن البشري لا شيء يقهره مثلما يقهره الإحساس بالزوال، والفنان عادة يتعلق بإمكانات الفن، لأن الفن وسيلة لحفظ الوجود أو بمعنى آخر وسيلة لحفظ ذكرى الوجود، وفي ذلك تتلخص فكرة خلود الفنان من خلال فنه، ورحلة الحصني ليست بعيدة عن البحث عن الأثر الذي يحفظ الوجود، ولولا ذلك لم يعمد إلى اختتام نصه الأنف بمفردة الموت، والطريف أن الموت الذي تكلم عليه موت إرادي يحسن أن يقوم عليه اتفاق، ويعقد على أساسه حلف وميثاق.

لم يجد الحصني فيما جرت عليه أيامه ما يعضد إحساسه بالوجود سوى الحب المطلق، لهذا تنصهر الروح والقصيدة في بوتقة الحب. والغريب أن ذلك الشعر المفعم بالإحساس لا يبوح إلا بسرين: سر القصيدة التي انزاحت عن الروح وقد انحاز الشاعر إليها لأنه تكلم بلسانها، وسر الروح التي بدت مقيدة ثم أطلقت لتكون في موضع تساؤل القصيدة، ثم انبثقت الرؤيا بعد ذلك محددة أبعاد الإحساس بالزمن الممكن، أو الوجود المثالي الذي لا يرى معنى للحياة إلا بانصهار الروح في بوتقة القصيدة أو انصهار القصيدة في بوتقة الروح فتتفق بذلك إشراقة الحب الذي لا يحسن أن تقوم حياة من دونه.

٣ـ تمتزج الروح بالخمر في بعض نصوص الحصني كامتزاجها بالحب في النص الآنف، وهي مسألة لا تتخطى الجانب التشكيلي، بيد أنه في كلامه على الخمر والروح يعمد إلى إعادة تشكيل السياق الخمري في بعده التراثي، ذلك أن النزوع إلى الخمر بغية حفظ ذكرى الوجود، ضمن الإمكان الشعري تفتق في التراث على نحو خاص في شعر النواسي، وكان ترك نصوصاً بدت من

خلالها نزعة واضحة إلى الخلود، وقد برز ذلك بقوة في مقابلته بين الخمر والطلل، إذ هو بعرف الباحثين انتهك الأطلال واستباحها في محاولة لنقضها واستبدالها بالخمر، لظنه أن الانحياز للخمر فيه معنى الخلود، من أجل ذلك بدت رموز الوجود بحسب وعيه موزعة بين مفردتين: الطلل والخمر، وهما متفقتان من حيث كونهما تراثاً، ومختلفتان من حيث استجابة كل منهما إلى فعل الزمان، فالأطلال عرضة للفناء من أجل ذلك تثير رؤيتها الحزن والألم، وتتصل الأطلال بالصحراء والناقة، وقد قامت بينهما علاقة متضادة إذ تفعل الصحراء في الناقة كما يفعل الزمان في الطلل، وهكذا تتداخل الأشياء لتواجه في آخر الأمر مصيرها المحتوم ألا وهو الفناء والعدم، وإزاء ذلك حاول الشاعر أن يجد لنفسه ملاذاً ينجيه من ذلك المصير الموجع، بمعنى أنه بحث عن وسيلة للخلود والاستمرار في هذا العالم فلم يجد خيراً من الخمر التي من شأنها حفظ ذكراه؛ ذلك لأن الخمر في وعيه أزلية خالدة تخطت فعل العدم، لهذا انحاز إليها ولهج بذكرها، وبهذا استطاع أن يعبر عن ذاته بصورة شعرية فريدة، ارتبط اسمه بها، فأسس علاقة محكومة بشيء من الثبات معها، فصارت الخمر في الشعر مرتبطة به، أو بمعنى آخر تحقق له الخلود شعرياً وإبداعياً من خلال موضوع الخمر الذي يعد من أهم الموضوعات عنده، أما الطلل فجزء من العالم الموضوعي المتغير بفعل الزمان(٦):

لمن طلل عاري المحل دفين

عفا آيه إلا خوالد جون

ثم إنه مستباح ومنتهك:

ودوية للريح بين فروجها

فنون لغات مشكل ومبين

انظر كيف يعري الأطلال، ثم يتركها للريح لتستبيح حرمتها، وتعبث في فروجها، وهذا هو المعنى المهم الذي تمخض عنه موقف النواسي من الطلل بوصفه رمزاً فنياً، وبوصفه واقعاً موضوعياً في آن، من أجل ذلك كان الطلل عنده مستباحاً ومنتهكاً وزائلاً، لهذا تجاوزه وتخطاه.

من المهم أن نعي أن بواعث تخطي النواسي رسم الطلل في الشعر ضرورة تهيأت له معها حرية واسعة في مجال الإبداع، ذلك لأن الضرورة قيمة تدعو إلى التجاوز، لتمسي الحرية مطابقة عالم المعقول، إذ هي تنساق في حقيقة أمرها وفق جدلية النفي والإثبات، وهذا ما فعله النواسي إذ ذكر الطلل من جهة النفي، ثم ذكر الخمر من جهة الإثبات، وعليه تتبدى قصدية هذا الصنيع لكونه خروجاً عن العفوية والتلقائية، كما هو خروج عن جملة الأفكار التي استهدفت إزاحة تراث العرب لأغراض شعوبية كما توهم بعض الباحثين، وعلى هذا النحو تبدو لنا ثورة النواسي على الطلل عملاً فردياً قصدياً، إذ هي من ثم نتاج وعيه مصير الثقافة، ومن ثم نرى فيها دعوة إلى تجاوز كل ما هو تقليدي في محاولة لاستشراف آفاق جديدة يمكن أن يرتادها الفن الشعري، وقد قدم اقتراحاً دالاً على ذلك الاستشراف ممثلاً بالخمر.

كان النواسي قد وعى فكرة مصير الثقافة من خلال معرفته تاريخ الفن الشعري، فقاده ذلك الوعي إلى خلق فعل رآه حراً من خلال معرفة الضرورة، وهنا يتمثل معنى الحرية كما يقول هيجل: "الحرية معرفة الضرورة"(٧)، والحرية تعني أيضاً السيطرة، أي حين يسيطر الفنان على الطبيعة فيضفي عليها طابعاً إنسانياً(٨). وهذا لا يكون إلا بمعرفة بواطن الظواهر، والنواسي زعم أنه قد اطلع على المنطق الداخلي للخمر فعلم أنها قديمة وأزلية، ثم إنها تختزن قوانين الثبات في العالم، فتخطت بذلك العدم والفناء. وهو في

هذه المعرفة يثبت فكرة واقعية فحواها أن فكرة الخلود المنتفية حقيقة وواقعاً محققة فنياً، من أجل ذلك احتاج في فنه الخالد إلى حرية وإلى معرفة.

كانت إزاحة الأطلال في شعر النواسي قائمة على بيان اعتباطية هذه الظاهرة في الفن الشعري، إذ الطلل بائس كئيب منتهك وهو عرضة للفناء، وهو في هذا الأمر لا يتحدث عن ماهية الطلل ولا عن رمزيته بقدر ما كان يتحدث عن مواطن القوة والضعف فيه، وهنا تكمن غاية المعرفة وكذا تكمن قيمة الضرورة، ومن ثم تتجلى فاعلية التجاوز بحسب منطق الإرادة، ذلك لأن إرادة المعرفة تنحاز إلى إرادة القوة كما يقول نيتشه(٩).

لقد امتص الحصني بعض رحيق خمرة النواسي فإذا بها توحي إليه فينكشف له لوناً من ألوان الخلود، يقول:

غريب أمر خمرك يا صديقي
كأن بلطفها نكأت جروحي
فلا تعتب على صمتي ودعني
أظلُّ من الغبوق على الصبوح
بقلب لو تكشف عن رؤاه
غطاؤك قلت إن الخمر توحي
تري ما لا يريك العقل حتّى
لتمتلئ الحواشي بالشروح
وتهبط من نجوم عاليات
ظباء يرتعين على سفوح
يفسرن البياض بماء ليل
فينكر هدهد طوفان نوح
أمور مشمسات في عيوني
بأحسن ما يكون من الوضوح
سوى أمر يغيم عليّ حتّى
لتأخذ شكل هذي البنت روحي

الخمر التي يستحضرها النص هنا يمكن أن تتصل في أعماقها بالنواسي صاحب الخمر وصديق شاربيها على مر الأعصر، لأنه فجر معانيها ولهج بذكرها، فصار بذلك أباً لشعراء الخمر في الأدب العربي، وقد يكون شبح النواسي كامناً في ذهن الشاعر في أثناء نظمه النص، ولم يكن في وهمه أن يشخص النواسي في الصورة التي تهيأت لنا ونحن نقرأ النص، بمعنى أن السياق والنص والمعنى هو الذي استدعى النواسي، وليس الشاعر، بدليل أن القصيدة لم تخرج عن فلك أبي نواس، فنهلت منه المعاني التي شهرها في خمرياته ولا مراء في ذلك، وهذه قضية يتناولها الباحثون من خلال مفهوم التناص، ونحن نؤثر النظر إليها من خلال التشكيل، ومن عجب أن يكون العمل التشكيلي هنا يستدعي النواسي أيضاً، لأننا من خلال هذا الموضوع نقرأ في شعر الحصني بعضاً من شعر أبي نواس، ثم نلامس جزءاً من رؤيته، وهذا هو الفرق بين التناص والتشكيل، أعني أن التناص قائم على تشريب معنى من معنى سابق، أو نقل أثر من أثر، وامتصاص أسلوب من أسلوبين وأما التشكيل فجاز هذه المعاني جملة وتفصيلاً، لأن الحصني وهو بارع في هذا المجال عبر من خلال رؤية النواسي عن هدف مغاير، فكان سبيله والنواسي واحد غير أن هدفه مختلف، لأنه عبر عن موضوع فني مشترك في سياق موقف مختلف ولحظة شعرية متفردة، وهذا هو التطور الأصيل في مسيرة الشعر العربي، والحصني كما قلت آنفاً شاعر أصيل، لأنه وجد لنفسه موطئ قدم في مضمار الشعر العربي، فمضى وفقه، وفي الوقت نفسه تمكن من تمثل أدق خصائصه، ثم عبر عن تفرده، وليس مطلوباً من الشاعر الأصيل أكثر من ذلك الصنيع.

إن الخمر التي تنكأ الجروح أي تقشرها، والخمر التي تكشف عن الرؤى، والخمر التي توحي، والتي تري مالا يريه العقل، والتي تجعل العيون مشمسات هي من دون شك خمرة النواسي، وهذه اللبنات الأساسية التي تمثل قوام قصيدة الحصني الآنفة، مستعارة من

تراث من النواسي الذي يقول(١٠):

شمولاً تخطتها المنونُ فقد أتت

سنون لها في دِنّها وسنون

فأدرك منها الغابرون حُشاشة

لها هيجانٌ مرةً وسكون

مخالفة في شكلهن فصفرةً

مكانُ سوادٍ والبياضُ جفونُ

فلما رأى نعتي ارعوى استعادني

فقلت خليلٌ عزّ ثم يهون

فصدّقَ ظنّي صدّق اللهُ ظنّه

إذا ظنَّ خيراً والظنون فنون

يظن القارئ أن المتشابهات بين نص النواسي هذا ونص الحصني الآنف ليست كثيرة، والسبب في ذلك أن نص النواسي فرش ونص الحصني غطاء، أو أن الأول أصل والثاني فرع، والمهم أن العلاقة قائمة من جهات عدة كما نرى أظهرها الاعتقاد بأن الخمر تبعث على الرؤيا، وفيها يتجلى الخلود، وهي من ثم وسيلة لبلوغ الغايات، وعلى هذا النحو تم للحصني تشكيل خمرته على رسم خمر النواسي، بيد أن الحصني لم يتوقف عند العناصر التشكيلية المقتبسة من كلام النواسي، بل أتم على أساسها بناء عجيباً بدا في عناصر التشكيل الإضافية التي انطوت عليه لوحته، انظر كيف تهبط الخمر من موطنها السماوي:

وتهبط من نجوم عاليات

ثم تلبس أشكال ظباء بيض ترعى في السفوح:

ظباء يرتعين على السفوح

وعليه يغدو المنطق الأرضي مندحراً أمام منطق الشعر، فإذا البياض يفسر بماء الليل، وينكر الهدهد الطوفان، لتنعقد على أساس منطق الخمر رؤى القصيدة التي تبدو في غاية الوضوح وهي تسعى لهدفها لتؤول في آخر الأمر إلى شيء من الغموض والإبهام، لتمسي هنالك مفارقة لا تقوم قصيدة جميلة من دونها، وفحواها: كيف تلبس المرأة شكل الروح؟

سوى أمر يغيم عليّ حتّى

لتأخذ شكل هذي البنت روحي

وكانت المفارقة السالفة أشد وضوحاً وهي كيف لبست الخمر روح القصيدة؟

٤ـ تقدم قصائد الحصني نفسها إلى القارئ جرعة واحدة، فهي وإن عمدت إلى النظام العمودي إلا أنها صيغت وفق سلسلة لا تترك حلقة من حلقاتها خارج النظر وخارج التأويل وخارج القراءة، والسبب في ذلك أن الشاعر لا يرسم في لوحاته أشكالاً ولا يجسد هيئات ولا يعرض مناظر، قد يستقل كل واحد منها بجزء من أجزاء اللوحة، لذا فهو لا يمكن القارئ من الانفراد ببيت أو بعبارة أو بكلمة، لأن الكلام كله آخذ بعضه برقاب بعض، والمعاني كلها منغلقة على القارئ ما لم يتم قراءة النص كاملاً، وهذا هو المعنى المراد من وحدة الكلام، وقد جاز الحصني هذه المسألة إلى لون من التداخل يشبه اللوحات الفنية العصرية التي لا تحفل بتشخيص الأشكال، لذا لا تجد فيها سوى الألوان والخطوط، إذ الألوان هي الموضوع، ولا يحسن بك أن تنظر إلى لون بمعزل عن اللون الآخر الذي ينصهر في بوتقة الألوان الأخرى انصهاراً شديداً أو يتحد معها اتحاداً مطلقاً. وقد ارتقى الحصني إلى هذا الفن مدللاً على أن القصيدة في واقع أمرها ضرب من التشكيل وفناً من فنون الرسم، والطريف كما قلت أنه يعمد إلى ذلك الصنيع في قصائده العمودية، ليدعك على أعتاب عصر لا يحفل بشيء مثل احتفاله بالصورة، فإذا به يلون لك الشكل تلويناً

لا تشعر به إلا من خلال الصوت ومن خلال الإيقاع، لتحار في تحديد مجالات إيقاعية شعر الحصني: أتصدر من خلال أصواتها أم تصدر من خلالها ألوانها؟ يقول(١١):

رفقاً ففي الكأس بُقيا أيّها السّاقي
تصبو إليها صباباتي وأشواقي
رُويت ملء شراييني وأوردتي
منها سوى عطش في جمر أحداقي
فلا تسلني أنا أبقيتها لأرى
مسرى حروفي إلى أطباق أوراقي
أبقيتها لتضيء الليل في طرق
هيهات لولاي أن تحظى بطرّاق
أرقى بها أفقاً يفضي إلى أفق
عالٍ منزّه تقييد وإطلاق
همي أفضّ مغاليق الوجود وأن
أرى حماماته من دون أطواق
فمنطق الطير أدعى حين تقرؤه
إلى لطائف أفهام وأذواق
أرقى وأرقى
أخال الغيب مطلعه دان
يهم بأنباء وإشراق
حتّى أصادف نجماً واقفاً رصدا
ينقض مجنون إرعاد وإبراق
من خلفه حرس يبغونني مزقاً
يسّاقطون بمسبوق وسباق
يخالهم واهم في ليلة شهبا
تُمني محاولَ علياها بإخفاق
كأنّهم وكأنّي الرّهط من عسس
يطاردون غياري رهط سراق
فأستفيق مُدّمى القلب من أسف
على تشتت أرتالي وأنساقي
مُيقناً أن بُقيا الكأس باقية
بقاء غاوين مغويين عُشّاق
وأبدأ الرحلة الأخرى
وقد وضحت لي السبيل
فمعراجي بأعماقي

انظر كيف يجعل من بقيا الكأس سلماً للارتقاء، ثم انظر كيف ينشد الحرية من خلال العلو في الأفق ليفضّ على حد تعبيره مغاليق الوجود، وكل ذلك ليتم بناء تشكيلياً تبدو من خلاله الكائنات حرة ومن دون أطواق، وتلاحظ إنه يريد أن يطيل تلك اللحظة الشعرية التي تهتز في وجدانك فتدعك مترنحاً بين اليقظة والحلم، لتشعر في آخر الأمر أن القصيدة وحدها بوسعها أن ترسم لك عالماً بُثّتْ مفرداته عامة في كلمتين: الخمر والعشق، وتتعجب كيف اختزل الشاعر الوجود كله في هاتين المفردتين، ثم يأخذ بك العجب كل مأخذ حين تعي أن الرؤيا قد انبثقت من خلال انصهارهما، لتجد في آخر الأمر أن الشعر الحقيقي هو ذاك الشعر الذي يريك العالم كله في كلمة أو بضع كلمات، والسبب في ذلك أنه ضرب من التشكيل ولون من الإبداع الذي يكثف الحياة في جملة أو يختصر الكون لك في كلمة.

الهوامش:

١ـ الصباغ، رمضان (العلاقة بين الفن والجمال) مجلة عالم الفكر المجلد ٢٣ ص ٩٨.
٢ـ المرجع السابق.
٣ـ الحصني، عبد القادر (كأني أرى) طبع اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٦م.
٤ـ أبو ماضي، إيليا (ديوانه) طبع دار العودة بيروت ١٩٨٤ ص ٢١١.
٥ـ الحصني (كأني أرى) ص ٧٩.
٦ـ أبو نواس (ديوانه) تحقيق الغزالي، طبع دار المعرفة بيروت ص ٢١١.
٧ـ بسطاويس (آفاق الإبداع ومرجعيته) بالمشاركة مع د. حسام الخطيب ص ٦٥.
٨ـ المرجع السابق ص: ٧٠.
٩ـ المرجع السابق ص: ٧٥.
١٠ـ الحصني (كأني أرى) ص ٨٣.

عزمي بشارة
في كتابه الجديد (فصول)

د. فيصل دراج

ما الذي يدفع بكاتب إلى ممارسة ألوان مختلفة من الكتابة منتقلاً من المفاهيم النظرية الصارمة إلى "الأدب"، في صوره الطليقة ولغته المتعددة المستويات؟ ومن الذي يحرض مفكراً، كتب في السياسة ويمارسها، على تسجيل "نصوص ذاتية"، لا مكان فيها للتحريض والاستنهاض والنبرة الغاضبة؟ ولماذا الرحيل عن أرض "الأسئلة الجماعية" إلى فضاء الأسئلة المفردة؟

هذه الأسئلة وغيرها يطرحها القارئ، الذي يعرف عزمي بشارة، على ذاته وهو يتابع سطور كتابه الأخير: "فصول". فقد أخذ بشارة، في كتاباته النظرية المتنوعة، بتلك القاعدة التي تقول: المثقف هو الذي يعايش البشر ويعيش قضاياهم ويعود إلى عزلة إجبارية يصوغ فيها الأسئلة ويبحث عن إجابات ترد على فضول البشر. أما في الكتاب الجديد فقد آثر المؤلف أن يكسر القاعدة، فعاش قضاياه وتجول في أرجاء روحه وعاد إلى عزلته، التي لم يغادرها، ليكتب عن هواجس تؤرقه وليستولد صوراً كتابية تصف ما يؤذي العين والروح معاً.

فصل د. بشارة بين "الجمهور"، الذي يحتفي بالخطابة والشعارات والكتابة النظرية، وحيز الروح، الذي يعرف المثقف الفلسطيني أرضه وسقفه، ولا يدعو الآخرين إلى الدخول إليه. آثر بشارة أن يضيف إلى "تنظير الواقع" شيئاً آخر هو "الأدب" أو ما قريب منه، معترفاً بأن "رماد النظرية" لا تستقبل ألوان الحياة جميعاً، ولا تترك مطرحاً واسعاً للشكوى والأنين والحنين والاغتراب. وإذا كان في كتابات بشارة المتنوعة، الممتدة من الاقتصاد إلى السياسة، ومن الاقتصاد السياسي إلى الصهيونية والمجتمع الإسرائيلي، ما يخبر عن الحقيقة، فإن اقترابه من شظايا الرواية إلى الرواية ومن مجال التأمل إلى شظايا الشعر يخبر عن "حقيقة هاربة" تعالجها الكتابة ولا تروضها تماماً. فهو يكتب عن "الاغتراب العربي" مغترباً: يعالج الاغتراب الأول بلغة مستمدة من السياسة والتاريخ، ويعالج اغترابه الذاتي بلغة أخرى، تذهب من تجريب إلى آخر ولا تعثر على صيغة أخيرة. ولا أظن أنه سيلتقي بصيغة أخيرة طالما أنه ينطلق من معيش القضية التي يعيشها وهي: المسألة الفلسطينية التي كلما استقرت على "مشهد حزين" انتقلت سريعاً، إلى مشهد آخر أكثر حزناً. وما يطرد الصيغة، التي لن تصل، خصوصية مثقف ـ سياسي، عاش بين شعبه صبياً وطفلاً وكهلاً، ووجد نفسه خارجه، ذاهباً إلى تجارب جديدة ومستبقياً ما شاء من ذكريات الأمس القريب وأحلامه.

نقرأ على الغلاف الأخير لكتابه "فصول": "شاب عصامي مخضرم، ونعني بذلك، أنه عالق في اللامكان بين النقطتين، في

اللازمان بين اللحظتين". إنه الاغتراب في المكان، الذي يجعل الإنسان عاجزاً عن الرجوع إلى حيث كان، وعاجزاً عن الذهاب إلى مكان يرغب به. وهو أيضاً الاغتراب في الزمان، حيث ما مضى لا يعود، وما هو قائم لا يلبي من حاجات الروح إلا القليل. وما الاغتراب في المكان والزمان إلا اغتراب الإنسان في وجوده كله، بدءاً من اغتراب بصري، تقع فيه العين على ما يؤذيها، وصولاً إلى اغتراب لغوي، تنزاح الكلمات فيه عن المواضيع، وتنزاح المواضيع عما صاغها كلاماً. ومع أن الاغتراب يحيل، نظرياً وعملياً، على مستويات متعددة، فهو في حال بشارة يحكي عن فلسطيني أبعد عن فلسطين، فالتقى بالمنفى واشتاق إلى ما كان فيه وابتعد. وتجربة الفقد الواسع هذه هي التي تجعل من "الفصول" مرايا تحتشد باليومي والذاتي والبصري والروحي والعارض والجوهري مستدعية، في نهاية المطاف، صورة المفقود الأثير، الذي ترسب في الروح والتصق بها.

يندرج الكتاب، في مستوى منه، في "أدب الحنين"، الذي يخالطه عشق صامت مستتر الصوت. نقرأ في فصل عنوانه: "لو تعرفين": "يؤرقه أنه غداً لن يراك، وجمالك أصلاً بوجعه، تكبرين إذا مست عيونه وجنتيك، لا تيأسي،... أنت له دنياه، صرت معناه الوحيد، مذ طلق ما ينبغي وفارق المجردات". يأخذ بشارة بصورة العاشق والمعشوقة، التي إذا قشرت من سطحها الخارجي، المخادع أحياناً، ردت إلى حب صوفي كبير يستدعي، في التحديد الأخير، ما يُقبض وما لا يقبض عليه في آن. ولعل الشوق إلى زمن فلسطيني حميم، كان معيشاً وانسحب، هو الذي دفع بعزمي، المنظر السياسي، إلى كتابة تقبض على المفاهيم، وأخذ بيده، تلقائياً، إلى كتابة طليقة، يسجل فيها ما يخفق في عقله وروحه وإحساسه، وهو الذي أملى عليه أن يكتب "مزاميره" معبراً عن هوية وثقافة محددتين، ومعبراً أولاً عن "روح قلقة" لا تلبيها صيغ الكتابة الجاهزة. يتكشف، في هذه الحدود، معنى "التجريب الكتابي"، الذي لا يستشير كتاباً ويستأنس بغيره، بل ينطلق من "فوضى التجربة والكتابة"، إن صح القول، المشدود أبداً إلى تجربة فرد خاص، لا تختلط بغيرها.

وقد يقال: إن من نفي من أرض "أورق فيها الحجر"، كما قال محمود درويش، لن يعثر لها على بديل. بيد أن بشارة يضيف إلى البديل المفقود وعياً سياسياً وثقافياً حاداً "يوطد" اغترابه الجوهري "باغتراب جديد، ذلك أن في "الخارج العربي"، والرسمي منه بخاصة، ما يترك "الداخل الفلسطيني" مهجوراً. ينوس المغترب، والحال هذه، بين جمال المفقود وأشواك الموجود، سائراً من شكوى إلى شكوى، ومن أشواق حبيسة إلى نبرة نقدية غاضبة. يقول في "فصل" عنوانه: لو ورائحة المساء:

"فوضى تفاصيل المدينة لا تشكل لوحة

لكنها تكفي لتحجب صورة الأفق البعيد".

سديم فاعل، يُسقط الأشكال الملونة ويغلق ما يشاء، تاركاً لـ "الموت"، وهي كلمة واسعة الحظ في كتاب عزمي، نافذة واسعة لروح منقسمة، تصوغ الأحلام في "الكتابة النظرية"، وترثي أشلاء الأحلام في "الكتابة الطليقة":

"صنف يزول وأحلامه حية ترزق،

وصنف تموت أحلامه في حياته"

والمقصود، في الحالين، مثقف ورث أحلاماً "مقصوصة الجناحين" وورثها لغيره، والمقصود أكثر "مثقف فلسطيني قومي"، يستنهض فلسطين في لحظة شللها، ويستدعي "قومية" لا تستطيع الوقوف. ولهذا: "صارت فكرة الموت ملاذاً من اغتيال الحقيقة"، إشارة جو معطوب واهن الخطا، يعتكز فيه حالمون مهزومون على حالمين يسيرون بتفاؤل معلول إلى هزيمة تتصدر نهاية الطريق:

"بعض هذا الجيل يدفن بعضه الثاني

يحل بعد النحيب وجوم

وصمت ثقيل وبعض التأمل
ويتبعه كالقدر النقاش الفاني..".

لا يقرأ هذا القول في شكله الخارجي، شعراً كان أو نثراً أو جزءاً من سيرة روحية، إنما يقرأ في الكلمات التي تصوغه، الموزعة على: الدفن، النحيب، الصمت الثقيل والقدر الفاني،... وإذا كان في هذه الكلمات ما يرتبط بـ "أقدار مثقف فلسطيني"، فإن فيها ما يبني شهادة على زمن عربي جوهره التقويض، وما يفتح القراءة على فضاء موحش كئيب، يثير الفضول ولا يثيره في آن: لا يثير الفضول لأنه يتحدث عن تداع عربي مألوف، ويثير الفضول في سعيه إلى رسم "الكآبة كما هي"، واضحة جلية تقبض عليها الكلمات بصيغ متعددة. يعثر القارئ في فصل "لون ورائحة للمساء" على الكلمات التالية. "الفراغ، عزلة المغترب، الانكماش، والضيق ينزع للركود، فوضى، دوخة، على قمر حاراتنا.." تثير هذه الكلمات الفضول مرتين: مرة أولى وهي تجتهد في تخليق وعي موجع بوحشة الوجود، وتستنفر إمكانياتها في التقاط "السديم الكامل". في زمن مضى تطلع غسان كنفاني إلى رسم "الواقع كما هو، أو رسمه مئة بالمئة"، كما كتب د. إحسان عباس ذات مرة، وفي زمن مختلف، أتلف الواقع وقضاياه، يحاول بشارة رسم "الكآبة الخرساء كما هي"،... تتجلى المرة الثانية في المسافة الفادحة بين خطاب عزمي بشارة العام، الذي كتب مؤخراً "أن تكون عربياً في أيامنا" وبوحه الذاتي الذي يكاد يقول "أن تستطيع الحياة في أيامنا". والمأساة واضحة وضوح حبة الدمع في عين اليتيم، ووضوح ذلك السؤال الذي لا إجابة عليه، من يحرض المحرض، ومن يستنهض مثقفاً مغترباً "وظيفته" استنهاض اليائسين؟

تتكشف أحوال "المثقف التراجيدي" في شكلين: شكل أول مرجعه عدم التكيف مع "جمهور ضيق متعالم" يطرح مبتسماً أسئلة فارغة، أو يصوغ "شعارات كبيرة" بكلمات فقيرة. يقول عزمي في فصل "شرح صباحي": "وها أنا أفتح باب صباحي لنموذج بشري، يستعرض عضلات الدهشة فوق العينين، ولا يحمل لي خبراً ولا خبزاً، ولا لبناً طازجاً..". ليس بين البشر المغتبطين، الذين يتحدثون عن فلسطين وأسعار العملات، إلا ما هو قائم بين زيتون فلسطين ودعاية "الماكدونالد". إنه التجمل الاجتماعي في زمن منهوك، يطرق باب المغترب الفلسطيني ليزيده اغتراباً. يأخذ الشكل الثاني وضع المفارقة، لأن على المجهد المرهق المختنق أو يوزع الأمل، وأن يجتهد في "الوفاء للمسؤولية المحزنة"، إذاً على الفلسطيني أن يكون عربياً ومدافعاً عن العروبة، وجدت أو أوجدها، وأن يكون "مبشراً" في يوم الحداد، وأن يستنبت الأمل في أرض تكره الأمطار.

كيف ينجز الإنسان ما ينبغي إنجازه في شرط لا يسمح بإنجاز أي شيء؟ هذه هي المفارقة التي يدير عزمي بشارة حديثه حولها في كتابه "فصول". لا غرابة أن تفصح عناوين الفصول عن مضمونها: عدم (بيوت منزوعة منها البيوت)، عبث (لا أمس اليوم أمساً، ولا غدا الغدا حاضراً، وجدت اليوم يحضن يومه)، يقظة (دعني أعايش صمتي بصمت)، عدمية (وتصبح الغاية مجرد نفاية، أو تغدو وسيلة)، ركض موضعي (كأن العمل وقت الفراغ من الفراغ)، هاجس (يسلف الناس العزاء على الحساب).... المأساوي أن يبدو الفلسطيني عادياً في شرط مأساوي، والمأساوي أن يعزي الإنسان غيره وهو بحاجة إلى عزاء، والمأساوي النموذجي انزياح البداهات عن مواقعها، كأن يسند الإنسان جداراً يستند إليه، أو أن يصبح البيت شارعاً والشارع بيت، أو أن يلتمس الإنسان الحكمة في بيت دعارة بديع الأثاث،... غير أن ما يتوج المأساة، في خطاب بشارة، هو الحنين إلى بيت، بدا ذات مرة بيتاً، وحوله المنفى إلى فردوس مفقود: "وشرفة بيتنا الأولى، دهنت بلكنة والدي "أزرق سماوي"، وقبة المجسد القديم في حارتنا (كانت أقرب للأزرق

رغم ادعاء الخضرة) وأول ثوب لأخي الصغير...". طفولة كانت كما كانت، وأضاف إليها المنفى زرقة سماوية، وبيت كساه الحنين بالخضرة، وطفولة ذهبت وعادت أطيافها مسقوفة بالورد والعصافير. والمحصلة روح تطرد البرد بالذكريات، وضيق في النفس تعالجه الكلمات لحظة ثم تغفو.

يلجأ عزمي، في نثر إيقاعي جميل يقترب من الشعر، أو في كتابة حرة تخاصر الشعر والنثر معاً، إلى "جامع القول"، الذي هو صورة تتاخم المفهوم، أو مفهوم نظري يتكئ على الصورة، ليعطي قوله الملتبس صياغة واضحة: "من هزم ذاته، هيهات أن ينتصر.. ممارسة الاكتئاب في عزلة امتياز المترفين ـ من يستهجن الحب ليس بحاجة إلى صديق ـ الحرية مجازفة لا تحسب ومعاناة مضمونة العواقب، الحياد يحيّد الحق ويحكم القوة ـ أليس حب الرجل رجولته مثلية جنسية ـ أن الحب لا يعلل نفسه ـ وألم الولادة ليس ولادة الألم ـ إن الحب لا يعلّل ـ حين يغدو الفعل خلقاً تضعف النفس وترنو للخلود...

إذا كان "جامع القول" توحيداً بين الصورة والمفهوم، فإن في ما يجاوره، أو يتقاطع معه صوراً متسائلة، أو أقرب إلى السؤال: "انقلب الزئير نباحاً خافتاً تحت المطر، سماجة يعاقب عليها القانون لاقتحامها خصوصية الأذن، يجول بين الغرفتين كوحيد القرن في ساحة ترابية صغيرة، تأرجحت روحه مثل كرسي فارغ هزته الريح فانبعث الصرير، أحزمة المدن أمارة سقوطها،..."؟.

تجمع الصور هذه بين التأمل والتساؤل والاحتجاج، لا هي بالمفاهيم النظرية تماماً، ولا هي بصورة شعرية معترف بها، وإن كانت جمالية المنظور تتاخم المفاهيم والصور معاً، إنها لغة البوح المختلف، الذي يطلق العقل والروح معاً، مبرهناً أن الكتابة المبدعة لا ترتهن إلى قاعدة، ولا تنصاع إلى قانون.

ربما يكون كتاب عزمي بشارة "فصول" هو الأجمل والأعمق بين كتاباته جميعاً، يتضمن المقاربة النظرية وما يفيض عليها، ويحتضن المعالجة الأدبية وما يتجاوزها، ويرضي العقل والقلب معاً. إنه كتاب خاص، يبدو أدباً وينتهي إلى الفلسفة، ويتمظهر فلسفة في شكل أدبي، أو أنه سعي إلى التفكير بشكل شعري.

❑❑

العقلية الصهيونية

في رواية (مدينة الله) للروائي حسن حميد

د. عبد الكريم محمد حسين

صدرت رواية مدينة الله، للأديب حسن حميد في النصف الثاني من سنة ٢٠٠٩م، وفيها غنى يطاول دربته المديدة في رحلته الإبداعية من كتابة القصة إلى كتابة الرواية، دع عنك كتابة البحث العلمي والمقالة، والمتابعة والتصدي للأفكار التي يرى في قيعانها فيروساً من فيروسات الفساد، والرواية تحتاج إلى مقالات عدة تتناول فيما تتناول، الشكل الفني للرواية، وقد جعلها تقوم على إطار مجمل بدا للمتعجل أنه مقدمة لإبراء الذمة من حقيقة العمل على أنه رسائل يُفترَضُ أن تكون متبادلة بين صديقين، بقوله: ((أعترف أنه ليس لي يدٌ في هذه الرسائل؛ فأنا لا أعرف السيد فلاديمير الذي كتبها، كما لا أعرف السيد إيفان الذي كتبت إليه))[1]

فهو بهذه البراعة يعطي عمله قيمة الوثيقة التاريخية، ويوحي لمتلقيه بالواقعية للعمل من جهات عدة منها المكان(القدس) وما يقتضيه من منطق الحوار الساري بين أبناء المدينة سائحين ومقيمين من أبناء البلاد، وعابرين على أرضها من غزاة الاحتلال والزائرين. فالمكان آية من آيات الواقعية العقلية، ووعاء للرؤية الحضارية، ومفتاح لدراسة أي شخصية تختارها، ومن أدلة الواقعية هذه الشخصيات بأسمائها، وتعدد أوطانها، ومسوغات اجتماعها، والتقاء رؤاها على أن القدس مدينة المسيح المبتلى بالصهاينة.

فاتخذ لروايته معبراً فنياً يُخْرِجُ المتلقي من طول الرواية، ويريحه من رتابة السرد، ويجعلها تمتطي تلك الرسائل باحثة عن إيفان، وهي إطار واقعي، وتعد الرسالة خطوة لتقسيم الرواية إلى موضوعات وأفكار وقوارب فنية للنجاة من الرتابة أو الإطالة والملل، كما أنها تحمل مشاهد الرواية إلى المتلقي طوراً بعد طور، وتكشف في كل مرة عن غائب أو سرٍّ من لوازم الشخصيات، كان كامناً في ماضيها غير معلوم لشخصيات تحيط بها، فجاء الكشف تفسيراً لموقف، أو بياناً يعين على تحليل الشخصيات بتدافعها لا بغرض التحليل والتفسير من جهة المؤلف، وقد جعل الشخصيات قناعاً متحولاً للكشف عن بنية العقلية الصهيونية التي تكشف عنها فكرة اللقاء بالسائحين، وفكرة الحوار بين العجم من الإنكليز والصهاينة المحتلين؛ رغبة في بيان أن التاريخ يعيد نفسه، فكان حواراً بين محتل مضى، ومحتل حضر.

فمن هي تلك الشخصيات التي كشفت عن العقلية الصهيونية من خلال العلاقات الاجتماعية والإنسانية على أراضي القدس عاصمة الروح والدين كله، ومحل التنازع العسكري والسياسي

---

[1] - مدينة الله ، حسن حميد، بيروت-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٩م: ٧

بين الأمة وأعدائها كلهم.

والشخصيات الرئيسية على هامش الرسائل اثنتان: إحداهما غربي(إيفان) وكان يُدَرِّسُ فلاديمير اللغة العربية في جامعة سان بطرس برغ[١] والآخر شرقي(فلاديمير) من بلاد السوفييت، وهو القائم بالرواية أو السرد بصيغة المتكلم في الرسائل، والمشارك في مشاهدة الفعل السردي في العمل تارة، والمشارك في صنعه تارة أخرى. بيد أن الغربي بدا في العمل الروائي أصم لا يسمع، وأعمى لا يقرأ، ولا يشاهد، وأبكم لا ينطق، ولا يريد أن يستجيب لآهات المظلومين من أبناء فلسطين الذين يُحرَقون في نار الصهيونية، وأفرانها الإعلامية والعسكرية في فلسطين المحتلة.

والحوذي جو من (إيرلندا) وهو إنكليزي اللغة معدود على أنه إنكليزي، وكان مراسلَ صحيفةِ الشروق التي تفترض الرواية صدورها في دبلن[٢]، واختيار الشخصية القلقة في بلادها من جنسيتها(إيرلندا) ونزعة بعض أهلها إلى الاستقلال، والخلاص من الحكم البريطاني تجعله في الرواية هارباً من نار الاستعمار إلى نار الاستيطان الاستعماري، فغربته مضاعفة، وتذوقه للمرارة أشد، وصمته عناء، وكلامه بلاء من البلاء.

والشخصيات الصهيونية هي السيدة وديعة عميخاي ، وأم أهارون، وسيلفا، والبغالة، وقبالة ذلك الضحايا من أبناء الأرض المقدسة.

وأجملَ الروائي الرواية في هذا الإطار إجمالاً يروعك إيجازه، وتبهجك قدرته على شد أطرافه المترامية إلى الواقع المر في الصراع العربي الصهيوني على الأرض المقدسة (القدس= قلب فلسطين= روح العرب والمسلمين) لكن مجريات الرسائل كانت من طرف واحد يرسلها فلاديمير بحسٍّ إنساني راقٍ يكشف به عن موقع الروحية الشرقية المسيحية في انتصارها للمظلومين، والمقهورين، وتكشف حقيقة انقطاع الرسائل من(إيفان) إيطاليا عاصمة الغرب الروحي، عن غياب السمع والنظر و(تطنيش) الضمير، وغياب الحس الإنساني من جهة الوفاء للصديق (فلاديمير) فلا يجاب عن رسائله، وهو قريب في الرؤية العامة من إيفان، وليس من العرب.

فهو شاهد يرى، ويشهد بما يرى، فلم يدع الروائي نافذةً يعتذر بها إيفان عن تأخره في الإجابة عن التساؤلات المحيطة بالمشاهد المؤذية المحمولة في تلك الرسائل؛ فكأن النص يقول: إن الكنيسة الشرقية فتحت أبوابها لاستماع آهات المظلومين، والغربية أبدت إعراضاً، فكأن الرسائل، والمشاهد لا تُحمل إليها، والمآسي لا تُدمع عينيها، ولعل المرموز لديه سياسي أكثر منه دينياً، لكنهما ملمحان لقداسة المدينة عند الأطراف كلها، ويظل السر مخفياً إلى آخر الرواية، فيُكتشَف الحاجز المانع لوصول الرسائل إلى مصبها الغربي(إيفان) فتكون الدهشة المقرونة بالصدمة للمتلقي أن الرسائل لم تغادر مبنى البريد في القدس المحتلة، وفي هذا إشارة إلى المرموز السياسي في سيطرة الصهاينة على قنوات الاتصال بين العرب والغرب، ذلك أن الرسول بين العرب والغرب غير مأمون على حمل الرسالة الإعلامية، وهذه بوابة العقلية الصهيونية كما يصورها العمل.

وتجرد الأديب حسن حميد واضح في تخليه عن رؤيته المباشرة من جهات قيادة السرد في العمل الروائي، وفي غياب شخصه عن الفعل الروائي والحدث الروائي، وترك الواقع العربي الفلسطيني يحدث عن نفسه لوفود السياحة وحجاج الأرض المقدسة الذين يرون، ويشهدون بما يرون ويسمعون، ويرسمون مشاهد الواقع تحت حراب الاحتلال؛ ليكشفوا عن حق العرب على دعاة

---

١ - انظر: مدينة الله: ٨

٢ - انظر: مدينة الله: ٣٦

الإنسانية، والديمقراطية التي كانت تعني احترام الأقلية للأكثرية، وقد صار أهلها حماة العنصرية الصهيونية.

فلدى المبدع قدرة عالية على التركيز، وعلى التجرد، وعلى ترك الرواية تصنع نفسها عبر قوارب الرسائل، وتستطيع أن تفهم الرواية كاملة، وتنتهي منها بقراءة الإطار، وأي رسالة من رسائلها، وتكتفي، لولا ذلك الضوء المرتقب في نهاية النفق الكامن في حفز دافع الفضول لمعرفة الرد على هذه الرسائل أو نهايتها، والظمأ المتروك في نهاية الرحلة التي تحملها للاستزادة من التغلغل في الأرض العربية الفلسطينية (الأرض والإنسان وأحوال الاحتلال الاستيطاني) التي اتضحت تضاريسها الجغرافية، واختفت أهم تضاريسها السياسية كفتح وحماس وجبهات المقاومة التي لم تكن من هموم الوافدين على الديار المقدسة سوى ما كان من عارف الياسين الدال برمزه وشخصه على النضال الشيوعي الطبقي، فهل لهذه الإشارة مغزى يشير إلى زمن حدوث وقائع السرد الروائي؟ أو أنها تومئ إلى خواصر فلاديمير العقلية التي كانت مهيئة لزجر العنصرية الصهيونية، وهي بقية أثر فيه من نفاثات الشيوعية التي صارت تجد في سلوك البغالة مرآةً للعقلية السياسية الصهيونية على أرض فلسطين مثالاً واقعياً للرؤى المشتقة من طبيعة العقلية الصهيونية والمسألة اليهودية نفسها.

وثمة مقالات لتحليل الشخصيات الأساسية في العمل الروائي، وطريقة الأديب في بنائها، وصياغة كل شخصية على نحو يكشف عن أعماقها من غير تحليل نفسي مباشر، إذ عبَّر عنها في منعطفات مساراتها من خلال تدافعها بغيرها...

المهم أن هذه المقالة تكتفي بفتح باب الحوار حول عنوان الرواية، والحوار حول العقلية الصهيونية في علاقتها بالأرض والإنسان والحيوان والأشجار في الأرض المغتصبة، وذلك من ثلاث جهات: رؤية روسية وأخرى غربية، ومرصد عربي يقف عليه الأديب حسن حميد، يراقب من دون مشاركة عملية في ظاهر العمل، ويرصد تحركات الصهاينة في معاملة أبناء الأرض الفلسطينية، ويكشف عن طرقهم الإعلامية في علاقة السائحين الأجانب بالفلسطينيين التي لا تغيب حركتهم عن عناصره الأمنية والعسكرية، ويكشف عن الوقاحة الظاهرة في الشوارع، والحقائق القاهرة في السجون والمنازل...

فهل وُفِّقَ الأديب الكبير في عرض الرواية كما وعد في إطارها الفني، وقد جاء عرضه مجملاً لمادة الرواية من جهة آفاقها وأبعادها، وجاءت حركة الرسائل إلى الغرب متتالية كقطار يبحث عن محطة ليرتاح إليها، وترتاح إليه. فكانت تفصيلاً لما أوجز. وكان فيما أفصحت عنه الرواية تلك العقلية الصهيونية التي جمعت في سماتها السياسة الفرعونية (يذبحون أبناءهم) والسياسة النازية (يحرقون الفلسطينيين بالنار) فكأنَّ العقلية الصهيونية ساعية إلى جمع قوانين زوال الدول دون قوانين البقاء، وذلك ما يتجلى بالصور والمشاهد التي ترويها الرسائل المتبادلة بين رجلين ليسا من العرب، ولا من اليهود، ولا من المسلمين، وليسا نازيين ولا أعداءً للسامية تلك التميمة التي تخفي جرائم العدو، وتُسْكِتُ خصوم الأمس عن ظلمه الإنساني لأبناء فلسطين.

وما سمات تلك العقلية بين أطرافها(العرب والصهاينة والغرب والشرق) وموقع المؤلف الذي خلق العوالم الروائية في فضاء تلك الرسائل؟ وبأي الشخصيات تتجلى العقلية الصهيونية؟ وهل يمكن أن تقوم الحياة وتستمر بالقهر الدائم لأهل فلسطين العرب والمسلمين بأطيافهم الجغرافية وأبعادهم الحضارية والتاريخية؟ وهل يستيقظ الضمير الإنساني في صدور الجلادين؟ وما جدوى

ذلك؟

مدينة الله:

في عنوان الرواية أكثر من جهة للجدل، أولى هذه الجهات: ما معنى أن يكون لله مدينة يخصها بأشياء دون سواها من المدن؟ وهل يمكن أن تضاف القدس إلى الله دون سائر المدن؟ وهل هذه المقولة موضع تسليم من المتلقين؟ هل كان المؤلف المبدع يكتب رداً على أحد ادعى أن القدس ليست مدينة لله؟ أليس هناك دراسة لا رواية تحمل سؤالاً بعنوانها، يقول: القدس مدينة الله..أم مدينة داود[١]؟

فجاء عنوان الرواية أشدَّ ثبوتاً ويقيناً، لا يقبل التردد أو الشك في أنها مدينة الله من غير تساؤل، ولا تشكيك، ولا تسويغ مباشر أو جدل، بل جعل ذلك مسنداً إلى أبناء المدينة نفسها تاريخاً ماضياً، وحاضراً ناطقاً.

وقد تحدد المقصود بمدينة الله من سياق الرواية التي جعلت القدس نقطة المنطلقات، ومآب الرحلات التي انطلقت في حركة العمل الروائي، وأصل هذا التفكير دفين في سراديب التكوين العربي في نظرته لله والملكية؛ ذلك أن القرآن يقول: (لله ما في السموات وما في الأرض)[٢] فالقدس ومكة والشام والفاتيكان وبكين وموسكو لا يمكن إضافتها إلا إلى الله على أن أي مكان في الأرض لا تدوم ملكيته لأحدٍ سوى الله، فقد تبدل المالكون للأماكن، رحلوا وزال ملكهم عنها، وبقيت تلك الأماكن تردد قول الله: (قُل اللهمَّ مالكَ الملكِ تؤتي الملك من تشاء، وتنزع الملكَ ممن تشاء، وتعز من تشاء، وتذلُّ من تشاء، بيدك الخير إنك على كل شيء قدير)[٣] فحركة الملكية مرتبطة بالقوة والعزة والسلطان والمغالبة، ونزع الملكية مقترن بالضعف والذل والتراخي، وكل ذلك مرهون بقدرة الله على تبادل المواقع بين الناس، لقوله: (إن يَمسَسْكم قرحٌ فقد مَسَّ القومَ قرحٌ مثله، وتلك الأيام نداولها بين الناس...والله لا يحبُّ الظالمين)[٤] فالحركة والصيرورة والتحول نواميس ربانية، والله لا يحب الظالمين، لكنه يحب للمظلومين أن يدفعوا القدَرَ بالقدر أي يكتبوا أقدارهم بأيديهم، ولا يرضى لهم الاستكانة إلى أطوار الضعف والتخلف، فتجرفهم حركة الأيام إلى مزابل التاريخ، وعفن العدم الحضاري.

فالقدس مدينة تبقى لله على تغير الأيام وتغير ذوي السلطان، وتجد صدى ذلك في رسالة فلاديمير، وهو يتساءل عن عدالة السماء لمحدثه قائلاً: ((قلت: لماذا لا تأخذهم السماء بجريرة أفعالهم؟! قال: المكان في امتحان إلهي))[٥] تساؤلٌ لرجل جاء طالباً بركة المكان، مملوءاً يقيناً بعدالة الله في الأرض، على نسق أهل القدس، متشككاً من جهة ميراثه العقلي الماركسي السابق بوجود هذه العدالة، مغفلاً وظيفة الإنسان في رد الظلم عن نفسه بمنطق الرسالة العربية المغروسة بدماء أبناء فلسطين، وقد مازجت فلسطين إنساناً وأرضاً وماء وهواءً ونباتاً، ولم يدرك أن التدافع جزء من تقدير الله لهذا الإنسان الذي يتجاوز حدوده بمجاوزة العدل إلى ظلم أخيه الإنسان.

فهي مدينة مسكونة بالرؤى المتعددة، وبالناس من مختلف القارات والأجناس، والعرب هم أهلها، كما يقول د.حسن ظاظا: ((والعنوان- كما يرى القارئ - يتضمن سؤالاً

---

[١] - انظر: القدس مدينة الله..أم مدينة داود؟ بقلم د.حسن ظاظا، دمشق- دار القلم، وبيروت-الدار الشامية، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

[٢] - سورة آل عمران: ١٠٩.

[٣] - سورة آل عمران: ٢٦

[٤] - سورة آل عمران: ١٤٠

[٥] - مدينة الله: ٦١

عن القدس، أهي مدينة الله أم مدينة داود؟! والذي يبرر هذا العنوان هو أنّ اليهود درجوا على تسميتها (مدينة داود) حتى في نشيدهم الصهيوني، بينما يتضح من سيرة سيدنا إبراهيم- عليه السلام - أنها كانت (مدينة الله) عندما حلّ بها ضيفاً على أميرها(ملكي صادق) كاهن الله العلي، وهو حاكم فلسطيني صالح، كان إبراهيم - حسب ما جاء في التوراة الموجودة بين أيدي اليهود الآن - يصلي معه ويلتمسُ بركته. كلُّ هذا قبل داود بما يقارب ألف سنة))[1]

فداود وقبيلته كانوا طفرة عابرة في تاريخ عابر لفلسطين، وأهلها، والغزاة كلهم يرحلون تيهاً في الأرض، لكنهم لا يستقرون، ولا يبقون بقاء المكان وبقاء الناس أبناء هذه الأوطان، وجهل الصهاينة بطبيعة الرسالة الراقدة في قلوب الناس، وطبيعة الإنسان العربي، يجعلهم على أمواج الشك والقلق والخوف والتغيير، وعلى وشك الرحيل، فهم قلقون لا يطمئنون إلى شيء غير السلاح والنار والتسلط على العمران والأشجار والإنسان تدميراً وتقطيعاً وذبحاً، وحروبهم كلها من تأسيس الكيان الغاصب إلى مذابح أطفالنا في بحر البقر وقانا ولبنان وغزة والجولان تهتف بدنو أجل هذا الكيان، وتلك حتميات التاريخ التي أودعها الله في الخلق الذين زرعهم في أرضه، وقد صح فيهم قول العرب: إذا أراد الله إهلاك نملة جعل لها جناحين تطير بهما، فقويت على ما ليس لها، وجرت بطبع غيرها إلى حتفها.

هذا عنوان الرواية، وهذه مظلتها التي تخفي شخوصها وقوالبها، وحركة الحياة في كل رسالة من رسائلها التي كانت وعاء فنياً في البريد الإنساني، ورسائل حية بمقابح العدو ومذابحه وقهره للحياة في مدينة الأنبياء والأحياء، فكيف كانت صورة الصهاينة في الرواية؟ وكيف عبرت عنها الرواية؟ وكيف تحركت عقليتهم في معالجة شؤون الناس على أرض الرسالات؟

العقل الصهيوني:

العقل الآلة قسط مشترك بين البشر بيد أن الناس يطلقون العقل، ويريدون التفكير مرة، والمعقول مرة أخرى، أو المقبول عندهم والمردود، فكيف عرضت الرواية الأنماط الصهيونية الحاقدة الغريبة والوافدة على أرض السلام (القدس= أورسالم)؟! يمكن تبصُّر الحقيقة من خلال ثلاثة نماذج للتفكير الصهيوني في الأرض المحتلة، تراها مجسمة في العجوز اليهودية وديعة، وسيلفا، والبغالة، وبعض الشخصيات المتممة لتلك الشخصيات. وليس في الرواية تناوش للسياسة النظرية؛ لأن المؤلف تخير ميدان الحركة بين الناس الذين يتدافعون في السياحة، كما يتدافعون في أسواقهم، أو مصادر أقواتهم، بلاد طوقُها الحركة، وحياتها الحركة، كشف عن حقيقتها فلاديمير بقوله: ((بلاد أشبه بالعشيقة..كلما ارتشفتَ من طعومها زادكَ حبها عطشاً، بلاد أشبه بتحليقات الحمام..كلما دنت منكَ تمنيتَ لو أنها واصلت الطيران))[2]

فطعومها متعددة المذاق، مرة هنا، وعذبة هناك، وحلوة هنا، وملح أجاجٌ هناك، بتعدد المذاقات، واختلاف الفضاءات. وأهلها في حركتهم كأسراب الحمام التي تصدر جماعاتٍ جماعات؛ فتعود بين الوقت والأوقات..حياة كالحلم لولا البغالة وسيلفا والعجوز، وكلهم من دوال التفكير الصهيوني المشهود على الأرض العربية المحتلة، وليس كلاماً تنقله الصحف وتزيفه الأقلام، بيد أن الإنصاف يقتضي أن الرواية لم تغفل أنموذجاً إنسانياً يهودياً مختلفاً عن محيطه البشري من الصهاينة في ظاهرها، وكانت تلك الشخصية للسيدة وديعة عميخاي فمن هي؟ وما موقفها؟

[1] - القدس: مدينة الله ..أم مدينة داود؟!: ٢٢

[2] - مدينة الله: ١٨٢

السيدة وديعة عميخاي:

وقد ورد اسمها مطلع الرواية بل في أول ورقة من وجيزتها، ورسم الروائي شخصيتها بعد استلام الرسائل منها، بقوله: ((ومضت السيدة عميخاي، كانت متهالكة تماماً، يجرها أحد معارفها في كرسي طبي..مضت، ولم تشرب شيئاً من شاي بيت الشرق، أو قهوته؛ رغم إلحاحي عليها؛ كانت تمتص بعض الرشفات من زجاجة الماء التي بحوزتها...))[1]

إنها شخصية عارضة لكنها قامت بحمل الرسائل إلى الروائي القائم بالسرد أوّلَ الرواية، وقد أضافت تقييماً نقدياً إلى تلك الرسائل بقولها: ((وبسبب مراقبتي لها هو أخبارها، وقصصها، وبسبب احتفاظي بها هو أسلوبها الأدبي الرائع، لعلك تعرف محبتي للغة العربية، وشغفي بها، فقد سحرتني هذه الرسائل..على الرغم مما فيها من غصات وأكاذيب))[2]

هذه المرأة التي قدمها السرد الروائي بدت على أنها امرأة عجوز خيرة أرادت التكفير عن خطيئة تأخير الرسائل، وحبسها لديها، وختمت ذلك بإعطائها لعربي فلسطيني يعمل في بيت الشرق قبل إغلاقه، فكشف عن نهاية احتجاز الرسائل وبداية وصولها إليها، من غير تحديد الزمن بدقة، فكانت تلك إشارة إلى هوية الروائي المتولي لقيادة السرد في العمل على أنه عربي يؤرخ بالحدث، ويؤرخ بالمقاربة، وكأنه يكره الإصابة، وهو فلسطيني يعمل للسلطة الفلسطينية في بيت الشرق.

لكن تلك السيدة أبدت جزءاً من عقليتها الصهيونية عندما ملأت الكأسَ مدحاً لأخبار الرواية، وقصصها، وأسلوبها الأدبي الرائع، وسحر تلك الرسائل إياها، ثم دست السم باعتراضها على الغصات المزعومة للفلسطينيين، ووصف الأخبار بالكذب، فنقض عقلها الباطن ما تغنى به عقلها الظاهر، فهي خيرة لنقل الرسائل إلى الفلسطيني؛ لأنها تخدمه، وتخدم قضيته، وهذا يجعلها في صفوف الصالحين في تصور ذلك العربي، لكنها بحكمها الأخير تجعلك تترقب من أحكامها الموجبة أمراً سالباً، فقد نسفت صحة الأخبار، وكذبتها، وجعلت المتلقي من البداية في دوامة الشك، ولم تبق للنص سوى المتعة الفنية والسلامة اللغوية، وقد جعلت الكذب فيها سراً من أسرار متعة العرب؛ ذلك أن نظريتهم الشهيرة تقول: أعذب الشعر أكذبه.

لعل مبدع الرواية افترض أن النقاد الصهاينة سيقولون ما قالته هذه المرأة، لأن العمل الروائي يخلق عوالم افتراضية يوجبها الفن الممتع، وتقتضيها الرغبة في تخطي الواقع إلى ما هو أبعد منه، وهذا يفسر إصرار المؤلف على توضيحه أنه لا علاقة له بهذه الرسائل سوى إذاعتها في الناس، وأنها أمانة من امرأة يهودية وسمها باسمها، وجعل ذلك من باب الحقيقة الواقعية التي لا تدفع بالألفاظ أو التعليقات.

فهذا أنموذج امرأة عجوز يهودية لم تتخلص من نزغات الطعن في صحة الأخبار، وجعلت حياة النص في لغته ومتعته الفنية، وهو كيد مدمر لرسالة الرسائل التي جعلتها أمانة، ولم تدعها تخرج من الأرض المحتلة؛ فتفضح سياسات الاحتلال، ولم تسلمها للصهاينة خوفاً عليها من التلف، وهي أتلفتها بطعنها في صحتها، وهذه صور من صور المكر الإعلامي الصهيوني.

ويرادف هذا المشهد في الرواية مشهد آخر إذ يستعير يهودي غير مسمى مسرحية مكبث لشكسبير، من فلسطيني غير مسمى، قبيل حرب ١٩٦٧م، وبانتهاء الحرب تؤول مكتبة الفلسطيني وبيته إلى ذلك اليهودي، فيبحث عن الفلسطيني لإبراء ذمته من تلك المسرحية، ويلتقيان، فيأبى الفلسطيني استلام

---

[1] - مدينة الله: ٧

[2] - مدينة الله: ٨

المسرحية، ويشهد الصهيوني الناس على ذلك موهماً الناس أنه مستعد لأداء الحق للفلسطيني لكن الفلسطيني يأبى ولا يرضى[1].

فاختيار مسرحية (مكبث) ذو دلالة على بيان عبثية مواقف الحياة كما يقول د.جورج زيناتي: ((أما الشعراء فقد عبر العديد منهم عن تجربة العبث، تجربة اللا معنى الكامل للحياة؛ فشكسبير مثلاً يقول في مسرحية مكبث: "الحياة قصة يرويها معتوه، مليئة بالضجيج والغضب، وتخلو من كل معنى"...))[2]

فهي تدل على عبث المواقف من جهة، وربما كانت تدل -في ظلالها البعيدة- على ما قاله الراوي تعليقاً على القصة بقوله: ((عجيبة القصة فهي من النوع الذي يسميه النقاد بالضحك الأسود، إنها مهزلة تحاول أن تختزل الصراع بين الاثنين إلى فتات...))[3]

لعل الروائي والراوي اجتمعا، وسيطر الروائي على الراوي، فأجبره على الضحك لظهور المفارقة التي تنتج الدهشة والتعجب من الموقف إذ سرق اليهودي البيت بما يرمز من معنى حضاري تاريخي، والمكتبة كلها بما ترمز له من بعد حضاري مدني حداثي، وليست كل مفارقة مضحكة، ومفارقة الموقفين من النوع المبكي، ولم يكن مضحكا إلا من جهة ضعف الحجة لدى اليهودي سياسياً على سذاجة العرض وانتهازية التعليق، وضعف القدرة على بيان الحق عند العربي، وصفة السواد تشمل القصة كلها.

فأمانة الصهيوني هنا ترادف تقوى العجوز هناك، وكل منهما لموقفه ظاهر يخدع العامة به، وحقيقة تطمس الحق، وتقتله على شدة سطوع الحقائق في ذواتها.

أم أهارون:

امرأة عجوز لكنها متعصبة لقومها، متيقظة عيونها على الغرباء، حريصة على معرفة القادمين والخارجين من عند مستأجر الحجرة ومنافعها من بيتها، إنه فلاديمير، وقد قال في رسالة إلى صديقه مفصحاً عن ذلك: ((ولم أدخل إلا عندما سمعت أم أهارون تقول لي: بدأ الآخرون يأتون إليك، ولم نتفق على هذا. قلت لها: هذه زيارة على عجل، صديقان تعرفت إليهما هنا))[4] فتشكوه أم أهارون للجنود السمان، ويعودون، يصحبهم كلب سمين مخيف، وبصحبتهم سيلفا والحوذي جو، وكانا في ضيافته قبل قليل[5]، فجمع الجنود والكلب في صفتي السِّمَن والإخافة، للدلالة على البلاهة والجشع بكبر البطن؛ لأن البطنة تذهب الفطنة (التفكير) فهم من هذه الجهة يتحركون بدافع الغريزة الافتراسية كالكلب تماماً، ويبثون الرعب في المكان من قسوتهم إنه جو من الرعب والإرهاب يبثه المرأة العجوز أم أهارون، فهل ستبقى كذلك؟.

أم أهارون هذه لا يزول قلقها إلا من خلال هذا المشهد المروي على لسان فلاديمير بقوله: ((أرى سيلفا تُوافق العجوز التي انشغلت بنثر الحب لدجاجاتها. أسمعهما تهمهمان، وأرى سيلفا تخرج من حقيبة يدها ورقة وتريها للعجوز، فتنظر العجوز فيها، وتبتسم، وتهز رأسها، ثم تربت على كتف سيلفا بمودة بادية))[6]

بيد أن الرواية تكشف أسرار الشخصيتين، أنهما صهيونيتان بالبغضاء

[1] - انظر: مدينة الله: ١٦٦

[2] - الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير معن زيادة، بيروت-معهد الإنماء العربي، ط١، ١٩٨٦م: ٥٧٩/١

[3] - مدينة الله: ١٦٦

[4] - مدينة الله: ٧٦

[5] - انظر: مدينة الله: ٧٧

[6] - مدينة الله: ٨٣

للعرب الفلسطينيين، والتعاون المخلص من العجوز أم أهارون التي كتمت أسرارها في عالم الغيب الروائي، وسيلفا كانت تعمل في تعذيب الفلسطينيين في السجون، وكشفت أسرارها الشخصية بأدب الاعتراف للصديق والمحبوب، في ساعات الخلوة أو الرحلة. لكن أم أهارون تسكن البيت لتكون عيناً للدولة على أي غريب يسكن حجرة من حجراته، وظلت تسبب الغصات للمستأجر من بداية الاستئجار إلى نهاية العمل إذ أدخلتاه السجن، فكان ختام حياتها بالمشهد الآتي:

((حين اعتقلوني لم تكن العجوز أم أهارون معهم؛ ذلك لأنها نقلت ليلة البارحة إلى المشفى إثر هبوط حاد في ضغطها أيضاً. سألوني ليلة الأمس، وحين أخذوا أم أهارون: ما إذا كنت سبباً في هبوط ضغطها، وهل عرضتها لمناقشة حادة؟ العجوز أم أهارون هي التي خلصتني من بين أيدي البغالة الذين جاؤوا لإسعافها، لعلها هاتفتهم أو وصلت إليهم بطريقة ما، قالت أم أهارون لهم: لا علاقة له بالأمر، لم أحدثه، ولم أحاوره))[1]

فأم أهارون قبيل موتها أنصفت الرجل المستأجر؛ لأنه لم يناقشها، ولم يجادلها في أمر السياسة الصهيونية والعقلية الاستعمارية، لكن البغالة أرادوا أن يجعلوه مسؤولاً عن هلاكها أو مرضها بغية معاقبته؛ ذلك أن الشك بالأجانب مقدم على الثقة بأي منهم، ويقر المتحدث الراوي بموتها في الرسالة التالية: ((المهم أنني أكتب لأخبرك أن إدارة السجن أخبرتني بأن العجوز أم أهارون ماتت، وأن بيتها أغلق، وأنهم جاؤوا بأغراضي وحاجياتي إلى السجن. لقد أعطوني ورقة فيها قائمة بالأغراض))[2]

هذه نهاية المرأة التي تكيد لكل من ليس صهيونياً لكنها تحمل شيئاً قليلاً من إنصاف الآخر، والاعتراف لها، وللسيدة وديعة عسيخاي، وهما عجوزان في العمل الروائي، وقد انتهيا إلى الموت بعد الاعتراف بجزء من الحق، فهل الرواية تسعى إلى القول: إن المنصفين منهم من النساء، وهن ما إن يقلن كلمة حق يمتن، ولا تبقى أنفسهن في الحياة لكبر السن في ظاهر الأمر، ولثقل الحق عليهن في حقيقة الأمر. تلك شخصية على هامش الشخصيات من جهة صنع الفعل الروائي تحاول قول الحق لكنها تعجز، فمن هنا لحقتها صفة العجوز لتعبر عن عجزها، وسنها معاً.

سيلفا:

شخصية محورية كانت رمزاً للأنوثة، والتضحية، ومحلاً لثقة فلاديمير، فقد دار السرد عليها وحولها مراراً، فقد خرجت من هامش العمل إلى محوره، وشغلت إضاءة السرد طوال عرض الرواية، فما كادت تختفي عن بؤرة السرد حتى تعود، فقد وصفها فلاديمير في لقائه الأول بها قائلاً: ((فجأة تقترب مني فتاة شقراء، بيضاء، ملأى، لا هي طويلة، ولا هي قصيرة، اللافت في وجهها ابتسامتها، والإغراء الجاذب في شفتيها المكتنزتين))[3]هذه الصورة اختيار إبداعي تختلط فيه الحقيقة الواقعية، والدلالة الرمزية بل الاجتماعية، فهي لا طويلة(وكل طويل لا يخلو من الهبل) ولا قصيرة(وكل قصير لا يخلو من الفتن) فهي مترددة بين الهبل(المخاطرة، والمعاشرة، والتجسس على زوار القدس وأبنائها الأصليين) والفتنة في الوشاية بهم، وتزوير الحقائق، وفي لونها الأشقر آية الفرح والنشاط[4] والفرنجية –على

---

[1] - مدينة الله: ٤٤٣

[2] - مدينة الله: ٤٤٥

[3] - مدينة الله: ٥٤

[4] - انظر: معجم تفسير الأحلام وتعطير الأنام للإمامين ابن سيرين والنابلسي، إعداد أيمن صالح شعبان، القاهرة-المكتب الثقافي للنشر

الأغلب- وهي صفة إغراء جاذبة للرجال، يضاف إلى ذلك ابتسامتها، واكتناز شفتيها، فكشف السرد الروائي عن الشخصية بوصفها الخارجي ليدل على عمقها الداخلي، متكئاً على صفة الترافق بين الظاهر والباطن.

وفي موضع آخر يكشف عن عملها ونفسيتها بقوله: ((قلتُ: حقاً أنتِ جنرال؟!! فهزت رأسها بالإيجاب، قلت: فتاة جميلة ذكية، تلعب في الحياة دور الحارسة المؤبدة، قالت: الحراسة قداسة، هكذا تعلمت في المدارس))[1] فهي جنرال في جيش العدو، وهي تعلمت أنها تقوم بعملٍ مقدس تثاب عليه، وقد اهتزت رؤية فلاديمير إليها بعد أن رآها تلبس بزتها العسكرية بقوله: ((أراها تدع ثوبها الأصفر الجميل جانباً، وترتدي ثيابها العسكرية، ها هي ذي تخرجها قطعة قطعة من حقيبة يدها، وترتديها، وتستوي أمامي للمرة الأولى سيلفا السجانة. إنني لا أصدق ما أراه، ولا أستطيع النظر إليها، كما لا أستطيع ملامستها أو ضمّها..ها هي ذي تتحول أمامي إلى كائن شوكي..لهذا أخذني البكاء..))[2] فصارت محل شك وريبة، ومن ثم تجلت شخصيتها العسكرية، وموقعها في السجن تقوم بالإغراء، وبيع الجسد، تحاول أن تكون إنسانية بالكلام، لكنها لم تتخلف عن تنفيذ الأوامر الصهيونية لحظة واحدة في الرواية، وعند المفاصلة لا تقف مع عاطفتها بل تقف مع سلطتها.

تبدو شاهدة أحياناً وهي تسرد ذكرياتها على طريدتها فلاديمير، وهي تمثل هيئة العشيقة أو الصديقة، فتحدثه عن أحوال المرأة العربية في سجون الصهاينة بقولها: ((لكم رأيتهن عاريات أمام زجاجات النبيذ والبيرة الفارغة، زجاجات ذات أعناق طويلة صارت عنواناً لرعبهن، زجاجات مثبتة في ثقوب خشبية، نساء عاريات، أيديهن مربوطة وراء ظهورهن، وأرجلهن مشدودة برباط إلى الحيطان، يُجبرنَ على القرفصاء فوق أعناق الزجاجات الطويلة الفارغة، كي يغتصبن بالأعناق الزجاجية، فتتعالى الصرخات والأنات، ويتفجر الدم مرات، ومرات يعاد الاغتصاب؛ كي ينتزع منهن الاعترافات، وإن لم يعترفن، يمددن أرضاً....))[3]

وهذه المشاهد كافية لفهم أشعة بؤرة الديمقراطية الغربية في الشرق العربي والإسلامي المسماة(إسرائيل) وتقدمها في قهر الإنسان، وتدمير إنسانيته على هذا النحو، وما تخفيه السجون أعظم من كل وصف.

إنها شخصيةٌ تحولت مواقفها شيئاً فشيئاً، وهي بحاجة إلى تحليل في مقال مفرد؛ لأن شخصيتها تنعكس في ضمائر شخصيات متعددة كلُم أهارون كما تقدم[4]، وفلاديمير في مواقع شتى من الرواية[5].

وهي شخصية قوية في تخطي حواجز الشخصيات الأخرى، ميكافيلية، تبذل عرضها، وتبيع كرامتها لتخدم دولتها، وتتصيد فرائسها اختياراً يودي بهم إلى السجن كما صنعت بفلاديمير نفسه.

البغالة وأبعادهم:

البغالة قوة عسكرية ضاربة، فكأنها آلة صماء لا ترحم؛ لأنها لا تسمع أوجاع الفلسطينيين، ولا ترحم ضعفهم، وهي قد تخيرت آلتها البغال، حتى بدت منسوبة على خلاف قياس النسبة عند العرب إلى تلك البغال، فاسمهم البغالة، وشهرتهم البغالة، وعقليتهم البغالة، فتخير المبدع وسيلة متخلفة لعقلية متخلفة، واختيار البغل لأنه هجين من جهة والديه، ولأنه لا ينجب؛ فكأن المؤلف

والتوزيع، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م :٣٥٥

[1] - مدينة الله: ٥٧

[2] - مدينة الله: ١٩٥

[3] - مدينة الله: ١٣٧

[4] - وانظر: مدينة الله: ١٩٠، ١٩١، ١٩٨...

[5] - انظر: مدينة الله: ٨٤، ١٣١، ٤٢٨...

باختياره الذكي يبطن أملاً بقرب انتهاء تلك المهمة القذرة لهم، واختيار البغال جزء من منطق شوارع القدس وضيقها بسبب توارد الحجاج والزوار إليها، وإهمال شوارعها من التحديث، وقداسة تلك الأماكن، والرغبة في الحفاظ عليها من غير تغيير، وسهولة اقتحامهم الناس بالبغال وهرسهم في الطرق أقل وطئاً من اختيار تقنيات العصر، هذا سوى الدلالة الرمزية المستفادة من طول صحبة البغالة في شوارع المدينة ومداخلها، وعند اضطراب أي جهة من جهاتها، والإيحاء للعالم أن السلطة العسكرية تترفق بالناس باستخدام هذه الأساليب البدائية القذرة. فما صورة البغالة في الرواية؟ وكيف ينظر إليهم؟ وهل لهم عقلية يتحركون بهديها؟

أما صور البغالة في الرواية فهي كثيرة لعل أبرزها أن تمر بهذه المشاهد لتدرك عمق البلاء الواقع على المدينة المقدسة، وهي:

المشهد الأول: ((هنا لا شيء يفسدُ المكانَ، أو الهواء، أو الصفاء، سوى هذه البغال السِّمان التي يعتليها الجنود السمان الثقال..))[1]

في هذا المشهد يتحدث مرسل الرسالة بلسان السائح الباحث عن المتعة بالمكان المشاهد الطبيعية والنباتية والهواء والسماء، فيبدأ رسم المشهد جامعاً طريقتي الوصف والتصوير، وهو في وصفه ينبعث من أرض المشهد، ويصور بالكلمات ما يقع على الأرض، وترصده حواس الإنسان، فيبدأ بقوله: (هنا لا شيء يفسدُ المكانَ، أو الهواء، أو الصفاء، سوى هذه البغال السِّمان التي يعتليها الجنود السمان الثقال...) هذا المكان دخلته جرثومة فأفسدت جماله بقبح سلوكها، وشناعة منظرها إذا قيست المسافة بين صفاء النفس في الصباح وطيب الهواء والأنفاس في القدس سوى مشهد البغالة. فما البغالة هؤلاء؟ وما يحيط بهم؟ وما مغزى حضورهم في القدس؟ أما البغالة فجزء من الاحتلال، وصفهم بقوله:

(سوى هذه البغال السِّمان التي يعتليها الجنود السمان الثقال..وقد اعتلتهم خوذ الحديد الشاحبة، يهزون أيديهم بهرواتهم الغليظة، وقد أغلقت وجوههم..لا شيء حولهم أو قربهم، سوى الكلاب، وسيارات الجيش، وحواجز الحديد، ولا شيء يلفهم سوى النظرات الكارهة..يبدون مثل كتابة بالفحم أبيتها السواد..تمرُّ بلوحة زاهية الألوان. لا شيء يضيع إيقاع الخطا، والشوارع والحارات الحانية، والأشجار، ووداعة الطيور..سوى نخر البغال السمان، ونهر من اعتلوها. بلى يبدون، في هذا المشهد الرائق..مثلَ نقطةٍ سوداء حائرة) فقد دل بالبغال على البغالة، وجعل محط الرؤية في تناسق المشهد بالنظر إليه من الأدنى (البغال) إلى الأعلى (البغالين) فقدم البغال ليلفت النظر إلى أنها مسخرة لا حول لها ولا قوة، ولا قدرة على الانفلات من طواعية الإنسان بغض النظر عن رسالة العمل الذي تقوم به، فهي البغال، والجنود هم البغالون، وينتقل من البغال السمان التي أكلت، فشبعت، فسمنت من أرض فلسطين لتكون أداة قمع لأهل البلاد والعباد، إلى البغالة، فيقول: (التي يعتليها الجنود السمان الثقال..)

فالبغال أولاً والجنود ثانياً، والاشتراك بين البغال في صفتي السمن والثقل، وقد سكت عن وصف البغال بأنها سمينة، وأشهر هذه الصفة للجنود، ليدل على ثقل المحتل، وكراهة الناس لهم.

وتعبيره عنهم بلفظ (الجنود) كناية عن سطوة الشر الكامن فيهم، فقد كانت العرب تستخدم لفظ الجنود للشر كجنود فرعون وهامان، والجند للخير كما في جند الله في القرآن، فاختيارات تفاصيل الصورة، وترجمة الرسائل بالعربية أو حملها على كلام العرب بهذه الدقة العالية تناسب رجلاً درس العربية في الجامعة، ويبدو أنه تقدم فيها إلى درجة عالية..وقدم كاتب الرواية مسوغات ذلك في حب كاتب الرسالة للعربية وزواجه من فلسطينية.

---

[1] - مدينة الله: ١٤

وفي تدرج المشهد ينتقل من البغال إلى الجنود، ومنهم إلى ملابسهم فيبدأ بالوصف من الأعلى إلى الأدنى، وأول ذلك الخوذات التي تعلوهم، فيقول: (وقد اعتلتهم خوذ الحديد الشاحبة، يهزون أيديهم بهرواتهم الغليظة، وقد أغلقت وجوههم...لا شيء يضيع إيقاع الخطا، والشوارع والحارات الحانية، والأشجار، ووداعة الطيور..سوى نخر البغال السمان، ونهر من اعتلوها. بلى يبدون، في هذا المشهد الرائق..مثلَ نقطةٍ سوداء حائرة)

ففي خوذهم حماية لهم من الحجارة التي كانت سلاح الفلسطينيين وملاذهم، وفي علو الحديد على رؤوسهم صلابة العناد، وقسوة القلوب، والحرص على الحياة، وإبداء الحذر، والخوف من شعب أعزل. وينتقل من فوق رؤوسهم إلى أيديهم وهرواتهم الغليظة كناية منه عن شدة وقعها على أجسام الناس وجلودهم، ثم ينتقل من تجسيمهم إلى محيطهم قائلاً: (لا شيء حولهم أو قربهم، سوى الكلاب، وسيارات الجيش، وحواجز الحديد، ولا شيء يلفهم سوى النظرات الكارهة..يبدون مثل كتابة بالفحم آيتها السواد..تمرُّ بلوحةٍ زاهيةِ الألوان) فحولهم كلاب مدربة على المطاردة ونهش لحوم البشر، فما يعجز البغالة لا يعجز الكلاب، وما يعجز الكلاب لا يعجز الجيش المحتمي بالكلاب والبغالة والحواجز والسيارات، والحامي لكل ما تقدم أيضاً.

ويبدو ارتقاء المشهد في تسلسل أدوات القمع فأدناها البغالة، ويليها الكلاب المدربة، ويليها الجيش بحواجزه وسياراته، وهو تدرج من الوسائل البدائية للقمع إلى الوسائل العصرية الكامنة في الجيوش المنظمة، وهذا تسلسل في رسم المشهد، وإلا فأدوات القمع كلها تعيش معاً، وتظهر علانية.

والمشهد كله يكشف عن عقلية تؤمن أن تطويع الناس للاحتلال يستوجب النفير العام الدائم، والجلد المستمر لبلاد تتوق للانعتاق من الاحتلال وتسعى إلى الحرية بأبدانها المجردة من الأسلحة.

والمشهد الثاني جاء لمّا مُنِعَ الناس من دخول كنيسة القيامة تقدَّمَ عن نهاية الرسالة إلى مطلعها فقال فلاديمير: ((كان البغالة يسدون درب الآلام الذي مشاه سيدنا، والبغال تفرغ أحشاءها ومثاناتها فوق البلاطات الحجرية التي لولا الحياء لأضاءت..قلتُ، وأنا أشير إليها: أنظر ماذا يحدث فوق الدرب الذي مشاه سيدنا؟! قال الحوذي: لكأنهم يدغدغون بغالهم كي تفعل فعلتها هذه))[1]

في المشهد مرارة وسخرية ومأساة دامعة إذ يقف البغالة سداً على درب الآلام الذي مشى عليه عيسى بن مريم - عليه السلام - في طريقه إلى المشنقة(الصلب باعتقادهم) آخر الخطوات مشاها على هذا الدرب، وآخر المشاعر الإنسانية كانت تدور في صدره، وهو يمشي على هذا الدرب، قبل أن يرفعه الله إليه، فكان للطريق قدسية عند أهل القدس، وكرامته من كرامة صاحبه، ومن الإساءة إلى قداسته أن تمشي البغال عليه، فما قولك إذا كانت تدفع أحشاءها أي ما في أحشائها من فضلات وروائح كريهة، يصاحب ذلك أبوال البغال. فأي مدنية للبغالة وأسيادهم، وهم يفعلون هذا الفعل؟!! وأي فرق بين البغال والبغالة؟!! فالرواية تومئ إلى انحطاط إنسانية الإنسان في الاحتلال إلى هذا الحد. إنه مشهد تلويث القداسة ونزع فكرة احترام الصهاينة لمقدسات الناس.

والمشهد الثالث في مقهى أبي العبد، وذلك قوله: ((قربي ثلاث بطات وإوزةٌ يتنقلنَ بين الطاولات، فجأةً تعالى صوت الجنود، فرأيتهم يوقفون سيارةً، ويأمرون ركابها بالنزول، فينزلون، وهم يحملون أوراقهم، أو ربما هوياتهم، وراحوا يتقدمون نحو الجنود. الجندي البغال الأقرب إليهم أمطرهم بهراوته ضرباً ودفعاً، وصوته الناهر الشاتم يتعالى، ورؤوس الركاب، وأكتافهم، وقاماتهم تتقاصر، وتنحني كي لا تصيبهم هراوته الضاربة بمقتل. البغال

[1] - مدينة الله: ٦١

تدور حولهم في حلقة مغلقة، والبغالون يتسابقون على ضربهم، وصراخ الركاب راح يتعالى. أرى الدماء تنفر من رؤوسهم ووجوههم. تبدو بينهم امرأة طويلة ملأى تلبس ثوباً طويلاً أسودَ مزيناً برسوم كيفما تحركت ضربت، راحت تصرخ وترجو وتولول، والبغالة لا يحفلون بها...المرأة تقع جثة هامدة تصير بين أرجل البغال...))[1]

في المقهى تختلط الأنفاس والأجناس والآلام والأحلام، وفي مقهى أبي العبد في القدس كان كاتب الرسائل شاهداً حياً على ما جرى، فقد كان الراوي شخصية روائية يقص، ويخلي موقعه للمشهد الحي ليؤدي وظيفته في العمل الروائي، وكالعادة يبدأ الوصف، وينتقل إلى التصوير، والوصف نفسه في هذه الرواية واحدة من تقنيات التصوير.

ففي الوصف يرمي بصره على محيطه فيبدأ بثلاث بطات، وإوزة، ولم أفهم مغزى العدد(ثلاث) وإوزة واحدة، ولفظ البط في الجولان معناه الافتراء، فيقولون: فلان بَطَّ عليَّ، أي: افترى عليَّ، وعندهم(وزّ) بمعنى حَرَّض على العدوان وسعى بالوقيعة، فهل هناك علاقة بين البط والوز والمشهد المصور بقوله: (فجأةً تعالى صوت الجنود، فرأيتهم يواقفون سيارةً، ويأمرون ركابها بالنزول، فينزلون، وهم يحملون أوراقهم، أو ربما هوياتهم، وراحوا يتقدمون نحو الجنود.) فهل هناك من افترى على بعضهم لدى الصهاينة؟ وسعى به لديهم؟ فشرعوا يبحثون عنه..؟!!

الصورة الصوتية (تعالى صوت الجنود) سبقت الصورة البصرية(صورة الجنود وهم يواقفون سيارة) ويأمرون ركابها بالنزول، ويترتب المشهد بحرف العطف الواو الدال على شيء من التريث القصير، ويتخير الفعل المضارع(يواقفون، يأمرون) وبحرف الفاء ليدل على التعاقب والترتيب(فينزلون، وهم يحملون) فكانت صيغة المضارع مناسبة للتحول والصيرورة من حال إلى حال، ومفيدة للحركة والاستمرار، ليعطي هذا المشهد معنى العادة والتكرار، والاستمرار، مفصحاً عن شقوة العيش بالاحتلال.

هذا مشهد إيقافهم، تبعه مشهد النزول، وتعقبه مشهد التفتيش، ثم مشهد الضرب والشتم بقوله: (الجندي البغال الأقرب إليهم أمطرهم بهراوته ضرباً ودفعاً، وصوته الناهر الشاتم يتعالى، ورؤوس الركاب، وأكتافهم، وقاماتهم تتقاصر، وتنحني كي لا تصيبهم هراوته الضاربة بمقتل) فكان مشهداً يوجب تقاصر الأعناق هرباً من الصفع والضرب، وتقاصر القامات. إنه مشهد يكشف عن تراجع حقوق الإنسان، وتراجع قيم الديمقراطية في ضوء هذه المعاملة الهمجية التي يعلو فيها الصوت الإعلامي وتتقاصر فيها قامة البدن الإنساني.

في المشاهد التقى الجنود والبغال في صفات القهر وانطفاء الفهم والشعور بإنسانية الضحايا، وانكسارها، مما يجعل هذه التراكمات الكمية من القهر المتلاحق تتبوغ إلى نوع انفجاري من ردة الفعل، وسر ذلك نظرة الاستكبار التي يحملها البغالة، يدل على ذلك قوله: ((كلُّ بغالٍ هنا –يا صديقي-يشعر بأنه ملكٌ، وأنَّ الآخرينَ كلَّ الآخرينَ الذين يريدون العبور من جهة إلى جهةٍ، هم عبيد، أو أقلُّ من عبيدٍ..))[2] الشعور بالملكية والملوكية معاً، سيادة على الأرض، وأخرى على الإنسان من غير الصهاينة من الأميين.

هذه العقلية الصهيونية شوهت اليهود والعرب والسائحين والحياة والبيئة، وحولتهم إلى عداء مستمر باستمرار القلق والخوف وإرهاب الناس من فلسطين لتكون الغلبة مستقرة لهم منعاً لعجلة التاريخ من الحركة، وقهراً لإنسانية الإنسان، وهدماً مستمراً للقيم

[1] - مدينة الله: ٤٠-٤١

[2] - مدينة الله: ٥٢

التي يدعونها أو يدعون احترامها، هذه العقلية الصهيونية مرصودة في مشاهد حية وشهادات لأناس من مختلف الجنسيات والقوميات والدول في هذا العمل الروائي المتفرد في بنيته وقوته. وهي في النهاية تثبت أن الصهاينة يحملون عقلية (ميكافيلية) تجعل الغاية مسوغاً للوسيلة، وتحاول إغماض عيون السائحين عن الحقائق القائمة على أرض فلسطين، وتصادر الرسائل الصحفية التي تفضح سلوك البغالة والجنود، وتكشف عن أقنعتهم وما تخفيه من هوان للأرض والإنسان، فكأن الصهيونية مستمرة في حفر قبرها بأيدي أبنائها، وهي تقتلع الحق من مواضعه، وتلبس الباطل ثيابه، وتخدع نفسها قبل أن تخدع سواها.

❑❑

(القدس) في رواية سحر خليفة
(صورة وأيقونة وعهد قديم)

نذير جعفر

يشكل المكان بصفة عامة ثيمة رئيسة في المدوّنة الروائية الفلسطينية، وفي الصراع مع العدوّ، بوصفه فضاء محتلاً أو فردوساً مفقوداً. وتشكل "القدس" بصفة خاصة جوهر هذه الثيمة، ودلالتها، ومرجعيتها التاريخية والدينيّة، والروحيّة، وقاسمها المشترك في الذاكرة الجمعية. ومن هنا جاءت بعض عناوين الروايات حاملة لاسمها الصريح أو الكنائي، كما في: "عائد إلى القدس ١٩٩٨" لعيسى بلاطة، و"مدينة الله ٢٠٠٩" لحسن حميد.

وفي هذا السياق تأتي رواية سحر خليفة: "صورة وأيقونة وعهد قديم ٢٠٠٢"(١) لتستعيد ماضي القدس، وترسم حاضرها، وتستشرف آفاق تهويدها، عبر قصّة حبّ وخذلان تسير في منحى واقعي بأحداثه وشخصيّاته وعلاقاته الزمنية/ المكانية "chronotope"، ورمزي بدلالته ومراميه، بدءاً من العتبات النصّيّة، ومروراً بالمتن الحكائي، وآليات اشتغال الخطاب، وانتهاء بصورة القدس وتجلّياتها.

ـ العتبات النّصيّة:

يعدّ العنوان الرئيس: "صورة وأيقونة وعهد قديم" العتبة المركزية في جملة عتبات النّص الموازي thresholds التي تشمل الغلاف، والعناوين الفرعية، والمقدّمة، وتشكل مؤشّرات ثرّة تُغني النص وتغتني به. وتنبع مركزيته من طيفه الإيحائي والدلالي الواسع، ومن وظيفة التبئير focalization التي يؤدّيها عبر تفرّع العناوين الداخلية عنه وارتباطها به في ثلاثة فصول: يحمل الأوّل منها عنوان: "صورة"، والثاني "أيقونة" وهما في صيغة الاسم النكرة المنفتح على التأويل، والثالث "عهد قديم" في صيغة النكرة المتبوعة بنعت يخصّصها ويعيّنها. وتعزّز لوحة الغلاف مركزية ودلالة العنوان أفقياً وعمودياً عبر تعالقه مع النّص من خلال صورة الزقاق في إحدى حارات القدس القديمة، والمرأة الأيقونة التي تحيل على اسم الشخصيّة المحورية "مريم" بثيابها الفلسطينية الفلكلورية ووجهها الحزين، والكبش الذي يستحضر قصّة النبيّ "إبراهيم" والعهد/ النذر الذي قطعه على نفسه، و"إبراهيم" هو اسم الراوي /البطل أيضاً المشحون بدلالة ميثولوجية ودينيّة كثيفة.

إن تناغم العنوان، مع لوحة الغلاف الأوّل بلغتها البصرية وحمولتها الدينية والتاريخية يحيل المتلقي receiver، على الفضاء المكاني للرواية المتمثل في "القدس" وهو ما تؤكده كلمة الغلاف الأخير المجتزأة من مقدّمة فيصل درّاج التي يقول فيها: إن هذه الرواية عن قصّة حب عاجز، وولد مجهول الأب. عن القدس العربية التي تقترب من الأفول، عن

المدينة المقدّسة التي لا يفرّط بها العرب، والمدينة الجليلة التي لا "يتنازل" عنها المسلمون والتي تتهوّد يوماً وراء يوم ويقضمها المتعنّت الصهيوني قليلاً قليلاً رغم قتال فلسطيني شريف مجيد ومخذول! وتعدّ هذه المقدّمة "القنطرة أو المعبر من العنوان إلى النّص"(٢) فهي توجّه القارئ الحقيقي "reader" ، وتضيء عوالم النّص برقياً، وتشكل حافزاً على اقتناء الرواية، لما يتمتّع به كاتبها من طيف معرفي وإيديولوجي واسع.

ـ المتن / الخطاب:

يمتدّ زمن المتن الحكائي fibula من ما قبل نكسة ١٩٦٧ حتى الانتفاضة الأولى ١٩٨٧. وهو زمن درامي طويل وحافل، ويستدلّ عليه القارئ من الأحداث السياسية والتحوّلات الاقتصادية والاجتماعية والديموغرافية التي عاشها وواجهها أبطال الرواية، كما عاشتها مدينة القدس. وعبر هذا الزمن التتابعي "الكرونولوجي chronology" الذي يأخذ في الخطاب discourse شكل النسق الهابط من الحاضر (النهاية)، إلى الماضي (البداية)، ويُخترق باسترجاعات بعيدة وقريبة، تُروى حكاية الحب بين "مريم" المسيحية و"إبراهيم" المسلم، بصيغة ضمير المتكلّم /الراوي المشارك، على لسان إبراهيم نفسه الذي يوهم بواقعية التجربة والحدث، ولا يكتفي بالسرد، وبإتاحة المجال لتعدّد الأصوات الأخرى مثل أصوات "سكينة، وجميلة، وتوفيق، والراهب، وميشيل، وإيلاي الروسي" التي تكشف عن نبرات ومستويات شعبية وإثنية ودينيّة متباينة، بل يكون طرفاً رئيساً في صنع تلك الحكاية التي تنتهي بهروبه من "مريم" بعد حملها منه بابنها "ميشيل" وهجرته إلى أوروبا! وتشكل عودته فيما بعد إلى القدس زمن الانتفاضة باحثاً عن "مريم" ومحاولاً الوفاء بعهده القديم، ذروة الصراع بين ما كان يحلم به وما يواجهه من واقع جديد أضحى فيه غريباً بعدما تغيّر كل شيء. فقد ربح الثروة من اتّجاره بالسلاح في حرب الخليج لكنه خسر "مريم" التي ضاعت في غيابه، كما تضيع "القدس" وتتهوّد معالمها أمام عينيه الآن: "ضاعت مريم وضاعت ذكراها وضعت أنا وضاعت القدس. وبتنا طرفين في ضفّتين يفصلهما نهر وبنادق وجيش احتلال ص ٩٦". إن "مريم" و"القدس" هما الماضي الجميل الذي أضحى مجرّد "صورة"، أو "أيقونة"، أو "عهد قديم" في ألبوم الذاكرة! وهنا يحيل المتن في حكاية الحب الواقعية بعناصرها الزمنية والمكانية والبشرية على البعد الرمزي في الخطاب ومرماه الذي يعني في أحد مستوياته أن التخلّي عن "مريم" هو تخلّ عن "القدس"، كما يعني أن المسلمين والمسيحيين يشكلان جسد القدس وروحها، وفي انفصالهما تفريط بها وبتاريخها وبقدسيتها.

وفي هذا المنحى الرمزي تحفل أسماء الشخصيّات بإحالاتها السيميائية الدينية الكثيفة، فتغدو "مريم" عبر مساراتها واختياراتها صورة للعذراء، كما هي صورة للقدس، ويغدو ابنها "ميشيل" صورة لمسيح جديد يعالج مرضاه بالطاقة والتمائم والأيقونات، فيما يعجز عن شفاء أبيه من الزهايمر، أبيه العائد، التائه، الذي تنكر لعهده بحثاً عن الخلاص الفردي والشهرة والمال. ولكأن الرواية تقول فيما تقوله: إن الهروب من المواجهة عجز وضياع، وإن المساومة على القدس مساومة على الماضي والحاضر، والأرض والعرض، والعقيدة والكينونة.

ـ تجلّيات القدس:

يعثر القارئ على صور متعدّدة للقدس في هذه الرواية، وهي صور تتلوّن بمشاعر وحالات ومواقف ورؤى أبطالها. فهي قبل هزيمة ١٩٦٧، تبدو مدينة التاريخ التي تتعانق فيها الأرواح والأديان بألفة وحميميّة: "القدس مليئة بالأرواح، القدس مليئة بالأطياف، القدس مليئة بالتاريخ وبيوت الناس في الزّاروب تشكلها أقواس وحجارة عتيقة تعي أحزان من

سبقونا وهموم المسيح، وتعي الأديان والرومان وقبائل بدو ومدائن تحت الأنقاض وطبقات الأرض ص ١٠٠".

وهي مدينة الحلم والياسمين التي يلوذ بها العشاق: "وقفنا في الساحة العلوية ورأينا القدس تغرق في الندى وضباب الفجر، والياسمين يصل إلينا متعربشاً شجر الزنزلخت والمجنونة، وينضح شذاه وأنسامه فيعطّر الجوّ، ويطير بنا فوق القباب والجرسيّات ص ٥٦".

كما أنها الذكرى البهيّة المضمّخة بأنفاس الحبّ والشباب، التي تستعاد في منافي الشتات بنزعة نوستالوجية عالية: "مريم كانت أجمل ذكرى، أغلى تاريخ، أحلى صورة، كانت في الغربة تحضرني فأحس بروحي تسحبني لأجواء القدس وعقود من كارب وقرنفل تحيط بعنقي وتغلفني، فتحيل القلب إلى عاشق في العشرينات، ذلك الزمن كان صديقي، بل كان الحب وكنت مثل الدوري لي أجنحة وعيون من ذهب ومرايا تكتشف العالم من حولي وقباب القدس ص ١١".

تلك الصور تتبدّد وتتحوّل إلى كابوس في نظر "إبراهيم" بعد هزيمة ١٩٦٧، ومشاريع التهجير والاستيطان والتهويد، وخسارة مريم: "في الطريق إلى السرفيس رأيت القدس بشكل آخر. كل الأشكال والأماكن باتت كابية وكئيبة. أين الألوان في السّاحات والطرقات والأقواس حين كانت معي! كلها ضاعت وبدت جرداء رمادية تتهدّدني بجفاف الموت ص ٦٧".

ويستمر إبراهيم في تساؤله الممض: "أين الخضار، أين الشجر؟ أين الزيتون؟ شوارع ومبان ودكاكين تحاول أن تبدو كمدينة فأضحت لا قرية ولا مدينة ص ١٥٧".

لقد أضحت القدس بعد عبث الصهاينة بها، وضياع مريم، مدينة "قذرة جداً، مهملة، مهجورة كوجه عجوز، بعكس ما كانت في الماضي أيام الصبا وشباب القلب ص ١٠٠". بل أضحت بيوتها عرضة للبيع والهدم وبناء الكيبوتسات على أنقاضها: "لماذا تسكن في رام الله وأنت من القدس؟ لماذا لا تشتري بيتاً في القدس فبيوت المقدسيين لمن يطلب وهؤلاء اليهود طالع نازل زي المنشار ص ١٥٧".

إن القدس ومريم صورتان لمسمى واحد، تتبادلان الوجوه والأدوار والآلام، وهذا المزج الترميزي بين البشري، والمكاني، والميثولوجي، هو ما يشكّل الحامل الفني للخطاب الروائي الذي ينفتح على التأويل المتعدّد، وينأى بالسرد عن الواقعية والتسجيلية الصرفة في تصوير الفضاء الزماني/ المكاني، وبناء الشخصيّة، ورصد الأحداث والمصائر.

ومن هنا تبدو رواية: "صورة وأيقونة وعهد قديم" كما تتبدّى وجهة نظر " point of view" الكاتبة المبثوثة بين السطور، رواية عن القدس بأبعادها الروحيّة والتاريخيّة والاجتماعية، القدس ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، في زمن رمادي، وصراع تراجيدي غير متكافئ بين أصحاب الحق ومغتصبيه. كما أنها رواية حب شفيف وأسر حالت ظروف الاحتلال والركض وراء سراب الخلاص الفردي دونه. وهي في الوقت ذاته رواية ملحمية عن الانتفاضة التي تتسلّح بحجارة القدس، ورواية تعرية وكشف للذين يتاجرون بتلك الحجارة.

الهوامش:

١ ـ خليفة، سحر: صورة وأيقونة وعهد قديم، ط١، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢ ـ حسين، د. خالد: في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق ٢٠٠٧، ص ٥.

سميرة عزام
رائدة القصة الفلسطينية

محمد رضوان

"ليس لدي ما أقوله لك، يا سيدتي المرتحلة إلى التراب ليس لدي ما أقوله لك بعد. إننا ننتظر، ما زلنا، مثلما انتظرت أنت طويلاً، ونبكي" *

غسان كنفاني

أ- (نافذة)

لعل سميرة عزام ـ الكاتبة الفلسطينية البارزة، قد لقيت في مماتها ظلماً، وتجنياً على نتاجها القصصي أكثر مما شهدته في حياتها. فللآن لم تتكرم أي دار نشر أو جهة رسمية، أو مؤسساتية، فلسطينية أو عربية، بإعادة طباعة أعمالها القصصية الخمسة، باستثناء ـ دار العودة، في بيروت، التي أقدمت على طباعة أعمالها منذ أكثر من ربع قرن. إضافة إلى عملية الإلغاء التي مارسها النقاد والدارسين العرب، سواء في دراساتهم عن القصة القصيرة عامّة، أم في تناول أعمالها القصصية التي تمثل حيزاً هاماً ـ من حيث الريادة ـ في تاريخ القصة القصيرة الفلسطينية والعربية.

وليس من قبيل المصادفة أن تكون حياة سميرة عزام قصيرة كقصصها..، رغم أن مناخها القصصي كان ينبض بالحركة الدؤوبة والحياة، يتلمس أغوار النفس الإنسانية في القاع الاجتماعي، محصناً بحزمة من القيم الأخلاقية، على نحو من الرفض للظلم والنفي والاقتلاع.

لقد عاشت قضية شعبها كأصدق وأعمق ما يمكن للفلسطيني أو للعربي أن يعيشها.

سميرة عزام، بهذه الحساسية المفرطة، وهذه الرؤية الفنية والفكرية المبكرة، ترسم أبعاد التشرد، وعذاب الهجرة والنفي، والدروب المغلقة؛ تجعلك تحيا مأساة النكبة، مأساة أن يعيش الإنسان بلا أرض، بلا جذور، تشدك إلى أمكنة الطفولة وأحلام الشباب. تدخلك إلى عالمها الفجائعي، وتزجك في عذابات أبطالها وحنينهم، من دون أية محاولة لإقحامك هذا العالم بواسطة ألفاظ خطابية رنانة. إنما تتجرف معها بما يخلقه الفنان الحق من شحنة عاطفية، وانصهار كلي مع الحدث وتفاصيله الصغيرة.

إذ لم تكن فلسطين، بالنسبة لها، في سنوات الهجرة الأولى، إلا حنيناً لأشجار البرتقال والزيتون. للأرض المعطاء في رحاب وطن يمتد بصفائه تحت سماء صافية،

معشقة بشمس الحرية، والحياة الكريمة.

هكذا تبدو فلسطين في كتاباتها القصصية، وتكمن في أنشودة طفل سعيد واستراحة قصيرة، وعودة إلى البيت عند الغروب، وحديث واعد بين زوجين، عن غدٍ مشرق... إلخ.

أجل، تلك هي حياة الفلسطيني قبل الهجرة القسرية؛ فبهذه البساطة وهذه الدلالة العميقة لوحشية الاقتلاع والاستيطان. تنشئ سميرة عزام عالمها القصصي. تصور عبره الجريمة القذرة التي ارتكبها العالم بحق شعبها، نفياً وتهجيراً، واحتلالاً، وإبادة.

ولدت سميرة عزام في مدينة "عكا" ـ عام ١٩٢٧ـ المدينة التي شهدت أيضاً مولد الأديب الشهيد "غسان كنفاني".

عملت في التدريس، ومارست الكتابة القصصية قبل أن تغادر فلسطين بعد عام من نكبة ١٩٤٨.

تابعت عملها في التدريس، ما بين بغداد وبيروت، ثم في ١٩٥٢ أصبحت مذيعة في محطة "الشرق الأدنى" ـ قبرص ـ حتى عام ١٩٥٩ ـ حيث غادرت إلى بيروت لتتعاقد مع مؤسسة ـ فرانكلين للترجمة والنشر.. هناك قامت بترجمة العديد من الأعمال الهامة عن الإنكليزية، في مقدمتها أعمال "بيرل بيك". و"جون شتاينبك"...إلخ(١)

وفي الثامن من آب ١٩٦٧ ـ بعد شهرين من هزيمة حزيران ـ توقف قلب سميرة عزام وهي قادمة من بيروت إلى عمان.

وهكذا ـ صمت ذلك القلم الخصيب الفذ، إلى الأبد"(٢)

أنجزت سميرة عزام في هذا العمر القصير، أربع مجموعات قصصية، هي على التوالي:

١ـ أشياء صغيرة ١٩٥٤
٢ـ الظل الكبير ١٩٥٦
٣ـ وقصص أخرى ١٩٦٠
٤ـ الساعة والإنسان ١٩٦٣

ثم صدرت مجموعة أخرى بعد وفاتها بعنوان "العيد من النافذة الغربية" عام ١٩٧١ ـ وقد بلغ عدد القصص التي كتبتها سبعين قصة، مشحونة برصيد زاخر بالألم والحنين والثأر، والحقد والشاعرية، مرافقة تطور القضية الفلسطينية، عبر صور الذين قاوموا الهجرة، وماتوا أبطالاً في ساحات الشرف، وهم لا يملكون سوى الإيمان والحنين، والرغبة الجامحة في الانتقام. وقد جعلت من هذه الرغبة عاطفة إنسانية مشروعة ونبيلة، في بعض قصصها الأولى، مما أضعف لغة السرد الفنية، لتحل محلها لغة الفداء والبطولة، في تقديم الصورة وعرض المشاهد. والشخوص، على نحو من التحليل النفسي والتعليق على تلك المشاهد، والحالات بأسلوب بسيط لا توتر فيه ولا مجازفة في التخييل، أو تعدد الدلالات المضمرة في النص. تجلى ذلك في مجموعاتها الأولى الثلاث ـ على وجه الخصوص ـ لتكون نتيجة أو سبباً لبساطة ومشروعية القيم الناجزة التي تتبناها سميرة عزام، بحكم تربيتها وموروثها الاجتماعي.

اعتبرت كتابات سميرة عزام القصصية، ولا تزال؛ مساهمة ريادية في الكتابة النسائية(٣) جديرة بالقراءة والاستعادة، وجديرة بالتذكير والإثارة. فقد تميزت الكاتبة بصوت مختلف هاجسه الإنسان، بكل هشاشته وضعفه ونقائه. بكل اندفاعه إلى الحياة، وعجزه أمام إيقاع الخديعة والموت، وزمن اللجوء، والانتظار والقلق.

عبر ذلك الانكسار كتبت سميرة عزام بلغة تنسجم مع الشخصية القصصية وبيئة الحدث وعلائقه الحياتية. الموزعة بين ثنائية: الخير المطلق والشر المطلق. لتأتي صدى لأحاسيس الناس ومشاعرهم عبر منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية، المهيمنة على معظم النصوص القصصية، بكل خيباتها وانتصاراتها، مدركة أهمية الكلمة وتعبيرها

الدلالي عن هموم الناس البسطاء، الفقراء منهم والمهمشين، دون اللجوء إلى الضبابية أو الإبهام، مبتعدة عن الصنعة والتركيب اللغوي المبتذل. ملتقطة برهافة الموهبة الناضجة، دبيب الألم الإنساني، وعذاب النفس البشرية لدى المرأة المقهورة. والطفولة المشردة المحرومة. والرجل المستلب. المشتت. المقهور، راصدة قسوة العلاقات والتقاليد الاجتماعية المتخلفة. ووحشية القمع، في إذلال النفس البشرية وقهرها؛ والنزوع إلى الحرية والتحرر. /لدى المرأة على وجه الخصوص/، ثم زفرة الفلسطيني بعد النكبة وتوقه إلى استرجاع ما فقد. إنها ـ أي القصص ـ تتواصل مع الناس بمفردات تنساب بسيطة كقطرات ماء تتقافز عفواً على ألسنتهم.

استطاع التطور الفني اللاحق لقصص سميرة عزام، في /الساعة والإنسان/ و/العيد من النافذة الغربية/، أن يخلق شيئاً من التوازن المتكافئ، أحياناً، بين منظومتي القيم الاجتماعية والأخلاقية، والقيم الفنية وعلائقها السردية والجمالية والدرامية، على نحو من الفتنة والمتعة الفنية إنها ترسم بالكلمات، وتقيم لغة القص من داخل الحدث، دون تدخل أو تعليق، أو إقحام. وتترك فسحة للمتلقي، أحياناً، أن يشارك في إنجاز النص، وأن يفتح له آفاقاً وبؤراً فكرية جديدة. كما في قصة "لأنه يحبهم" هذه القصة المتفوقة، التي تحكي عن إحراق مخزن مؤونة وكالة غوث اللاجئين، تأكيداً على تمرد الفلسطيني إزاء البؤس القاتل، الذي يعيشه في منفاه. بدءاً من الرغيف المغمس بالصبر والقهر والذل، مقابل سكوته وتسليمه بالأمر الواقع، مما أدى إلى انحراف بعضهم نحو اللصوصية والإجرام؛ كتعبير دلالي على فظاعة المأساة، وكشكل لم يكن متاحاً غيره ـ في ذلك الوقت ـ للتعبير عن رفض المأساة التي يعيشها أولئك الذين يحيون بلا وطن، وبلا مستقبل. في الوقت نفسه، تصور سميرة عزام، وفي ظروف أخرى، أناساً كانوا مثالاً للرجولة والكرامة الإنسانية،

عبر تمردهم. ومنهم هذا الفلسطيني المتمرد (ظل اسمه مجهولاً ليتحول إلى رمز يشمل كل فلسطيني يأبى الخنوع والاستسلام للأمر الواقع): أحرق مخزن الوكالة، وهو يعرف تماماً الهدف البعيد لقيامه بهذا العمل، وتمرده على سكونية الواقع وتخاذله: "تلمسوا في ناري حياتكم الجديدة.. انظروا ها أنا أدوس دقيقكم بحذائي، أعفر قدمي بتراب فولكم. أعلمكم أن جوعوا ليتمرد فيكم اليأس، لتكبروا، تكبروا على الرغيف الذليل"(٤)

لقد عبرت هذه القصة، وغيرها من قصص الكاتبة، عن الرغبة الجامحة التي كانت تضطرم داخل الإنسان الفلسطيني، من أجل التمرد وتجاوز مرحلة اليأس والخنوع اللذين ساهما في إيصاله إلى هذا الواقع الكارثي المرير: "وسيعرف كل الناس، كل اللاجئين، كل من في الوكالة. وسيعرف المحقق بالذات، أنه ـ أي الذي أحرق الوكالة ـ أكبر شيء أكبر من لص، وأرفع من وغد، وأن قومه لن يلعنوه إذا جاعوا.. فما حرق قوتهم، وما سلط ناره على غنائم اللصوص والفئران إلا لأنه.. لأنه يحبهم".

إن الفلسطيني المتمرد الذي جسدته سميرة غرام "كما جسده فيما بعد غسان كنفاني ويحيى يخلف وتوفيق فياض وحسن حميد... إلخ" كان تعبيراً عن الوجدان الفلسطيني الحي، من جهة، وتعبيراً دلالياً على وحدة وتلاحم الخاص بالعام، ليتحول فيما بعد إلى ميزة خاصة من ميزات الأدب الفلسطيني، في النصف الثاني من القرن العشرين.

٣ـ الرؤيا والأسلوب

في قصصها الأخيرة، بلغت سميرة عزام مستوى رفيعاً في تطور أسلوبها القصصي على الصعيد التكنيكي والفني، حيث تجلى وعي الكاتبة في تناول الشخصية والحدث، وبنية السرد ولغته. كل ذلك رافق إحساسها العميق بمسؤولية ما تكتب، حتى بلغ بها الوعي أحياناً، درجة الإسراف في الصنعة

لإبراز الفكرة المنشودة. مبتعدة عن الخيال /وهذه واحدة من أبرز سلبيات البنية السردية لدى الكاتبة/، للإطاحة بكل صعوبة تعترض الواقعي والتماهي مع قيمه وحيثياته، وطقوسه الاجتماعية، فكانت القضية التي تعيشها حياتياً تعيشها فنياً أيضاً.

لكنها كانت ــ ككل قاص عربي في ذلك الوقت، يقف عاجزاً عن استشراف المستقبل ــ تغلب الأمل على اليأس، لكونه الطريق الوحيد الذي يمكن للفلسطيني أن يحيا من أجله. وبالرغم من أن أبطالها لم يكونوا جميعاً من الفلسطينيين فإنهم، مع ذلك، يحملون في نفوسهم هماً وألماً، ووحدة قاتلة، سواء كانوا رجالاً أم نساء، أم مراهقين، فجاءت معظم شخصياتها القصصية من القاع الاجتماعي: تنتمي إلى المهمشين في الحياة. وبفضل هذا الالتقاط الفني المعرفي لعناصر الحياة في ذلك القاع، ونمط معيشته وتفكيره، جاء عالم سميرة عزام "شديد الغنى والخصوبة، ثرياً بالعناصر المتنوعة، المؤلفة لنسيج الحياة نفسها"(٥)

عن أولئك المهمشين، الفقراء والمضطهدين، في قاعدة الهرم الاجتماعي، حاولت سميرة عزام التقاط عوالمهم الصريحة والمضمرة، ففي قصة "الغريمة" (٦) والغريمة هنا ليست كياناً إنسانياً، إنها الغسالة الكهربائية، التي أقصت المرأة الغسالة، وحرمتها من عملها. غير أن القصة لا تطرح علاقة الإنسان بالآلة فحسب إنما تنبه إلى حالة الجهل والفقر، عبر العلاقة الضدية بين الآلة والمرأة، فالمرأة الغسالة تحقد على الآلة. وتنعتها في أعماقها بصفات عدوانية معقدة.

إن هذا الموقف يماثله موقف العامل الأوروبي من الآلة في بداية الثورة الصناعية الأولى ــ أوائل القرن التاسع عشر ــ وهذا يعني: "أن الإنسان المضطهد في زمانه المراوح، لا يعيش بؤس الحياة فقط، بل يعيش بؤس الوعي أيضاً"(٧).

هذا الفقر، هذا الحرمان المضرج بالألم، ينسحب على عالم الطفولة أيضاً، ففي قصة "طالعة نازلة"(٨) تقدم لنا سميرة عزام قصة الطفولة المهانة، المحرومة. إنها حكاية الطفلة التي تبيع العلكة في الشوارع، وقد استهوتها دمية "طالعة نازلة" في واجهة محل مخصص لبيع دمى الأطفال ولعبهم. كانت الطفلة تكف عن البيع أحياناً، لتقف متفرجة أمام الواجهة، تستمتع بمنظر الدمية الطالعة النازلة؛ وذات يوم جاء رجل ثري ومعه طفلته المدللة. اشترى الدمية ثم غادر المكان، مخلفاً وراءه ما يشبه الجريمة: اختفت الدمية، واختفت معها نظرات الفرح والسعادة المؤقتة من عيني الطفلة بائعة العلكة.

لا تكتفي سميرة عزام بالتقاط عناصر الألم والحرمان في حياة المهمشين الفقراء والبسطاء والمحرومين، بل تذهب، في حالات معينة، بعيداً، حتى تصل في بعدها الأخلاقي ضفاف الإنسانية الكاملة، والمنشودة ــ عبر التضحية من أجل الآخرين. فقد رسمت قصة "الساعة والإنسان"(٩) ذاك الذي يضحي بسعادته اليومية، كي يصون حياة الآخرين وسعادتهم. فهو ينهض صباحاً، ليوقظ "البعض" كي لا يفوتهم القطار، حتى لا يتحولوا إلى كتل من لحم ودم تحت عجلاته، كما حدث لولده ذات يوم. فقد آلى على نفسه أن ينهض قبل كل فجر ويطوف على زملاء ابنه يوقظهم واحداً واحداً، فلا يتأخروا عن القطار" ص ٣٤.

تصف الكاتبة بساطة الرجل ونبله في الإقدام على العمل، وحرصه على إيقاظ الزملاء الأربعة في الوقت المحدد: "كان رجلاً في منتصف عمره يختفي تحت معطف أسود وطربوش تركي قاتم، وفي هيئته ما يوحي بأنه أكثر من يد تمتد لتطرق الأبواب في موعد معين لا يتأخر أو يتقدم..." ص ٣٣، وذات يوم لا يجيء "أبو فؤاد" ليوقظ الزملاء الأربعة. ومرت أيام دون أن يراه أحد. فيذهب بطل القصة وزميل له إلى غرفته ليجدانه جثة

هامدة فوق السرير.

وبرغم أن بطل القصة الحقيقي هو الزمن، فإن النزعة الإنسانية إلى درجة التقديس، هي الينبوع الذي تنبجس منه قصص مسيرة عزام بامتياز؛ ولئن كانت الأمومة هي بؤرة القص في "العيد من النافذة الغربية" فإن "الأبوة" هي بؤرة القص الأولى التي تنبثق منها التفاصيل المتعلقة بالزمن في "الساعة والإنسان"، حيث يجيء "دور الأب ليصون ما تنتجه الأم، أو ما تأتي به الكينونة بعد ما كان في الممكنات وحسب. وإذ يمارس الأب فاعلية الصيانة، فإنه يخوض عراكاً مريراً ضد الزمن بوصفه طاقة تدمير مرعبة"(١٠).

ليست هذه القصة الوحيدة التي تزخر بالنزعة الإنسانية وأواصر الترابط الإنساني عبر الأخلاقي، فهذا الموضوع حاضر في نتاج مسيرة عزام القصصي، إن لم نقل جميعه. ويكفي أن نشير إلى: "العيد من النافذة الغربية ـ فردة حذاء ـ مجنون الجرس ـ أطفال الآخرين ـ حتى العيون الزجاج ـ نافخ الدواليب ـ سجادتنا الصغيرة... إلخ" حتى نتحسس هذا الدفق الوجداني، الذي شخص أدبياً تلك النزعة الإنسانية عبر منظومة من القيم والمعايير الأخلاقية المطلقة.

٣ـ المرأة والتفاوت النوعي

تحتل المرأة مساحات كبيرة في قصص سميرة عزام، فمن بين سبعين نص قصصي، كان للمرأة حضور ساطع امتد إلى أكثر من نصف نتاجها القصصي، إضافة إلى مشاركتها الرجل في عدد من القصص الأخرى. فالمرأة حاضرة في الحب والوطن، والغربة، في القهر والحرمان والعمل، فهي ماثلة في كل العلاقات الاجتماعية. ويمكن القول إن الكاتبة استطاعت أن تقدم ـ عبر نتاجها القصصي ـ "بانوراما شاملة" عن حياة المرأة في المجتمع الشرقي، وأشكال معاناتها. فعندما تصور حياة البسطاء وسذاجة وعيهم فإنها تأخذ المرأة موضوعاً: "الغريمة". وعندما تغوص في عالم المثل والأخلاق تتكئ على المرأة الأم: "مات أبوه" وهي أيضاً ـ أي المرأة ـ بؤرة النص المركزية حينما تتلمس سميرة عزام عالم الهموم اليومية هموم الوطن البعيد: "مفكرة ـ عام آخر ـ دموع للبيع.... الخ"

إن سميرة عزام تكتب نصها واضحاً لا لبس فيه ولا غموض، منادية بمساواة المرأة بالرجل. عبر تمسكها بمقولة الإنسان الحر.. المتحرر، منطلقة من "الهم الأنثوي" الذي عالجته كهم اجتماعي إنساني، سبرت أعماقه، وولجت نسيجه، لإيقاظ الحواس الغافية عبر اقتناص المعاناة وأشكال الظلم والتهميش. في مجتمع ذكوري هش. ينسد فيه منفذ النجاة الفردي، عبر التركيز على الشخصية السلبية، "معظم بطلات قصصها سلبيات" مما دفع إحداهن في قصة "أريد ماء" إلى أن تردد: "تعساً لمن تُخلق أنثى"(١١). تقول هذا في ذروة مأساتها المزمنة، التي تولد معها مجرد أنها أنثى. ثم تبدأ سلسلة لا متناهية من الآلام والاستلاب، منذ الولادة وحتى يفتح القبر فاغراً فاه "ليلة الضياع"(١٢) ليتلقى تلك التي لم تكن حياتها سوى بؤرة للظلم والتعاسة والإلغاء.

إن حالة الاستسلام هنا ـ في القصتين ـ لا تعني الهزيمة، إنما تعني استحالة الخلاص الفردي دون التحرر الجماعي والاجتماعي، وبهذا تكون سميرة عزام من أوائل الأديبات اللواتي جعلن قضية المرأة غير مستقلة عن الرجل، وعن المجتمع. إنها قضية اجتماعية بامتياز.

لقد امتازت سميرة عزام، عن غيرها من الأديبات في ذلك الزمن، بأنها استطاعت أن تضع يدها على الجرح الحقيقي. الذي تشكو منه المرأة في المجتمع الشرقي بأكبر قدر من الصحة والموضوعية عبر فن القص الجميل، الممتع والمثير في آن. فأنثى سميرة عزام تعرضت إلى قمع مزدوج" ١ـ قمع العلاقات الاجتماعية بكل طقوسها وتقاليدها، وقيمها الصارمة، ومفهوماتها المتكلسة. ٢ـ سطوة

الرجل وتسيده في مجتمع ذكوري صرف، محصن بمقولة: "الرجال قوامون على النساء" منذ ما يزيد عن أربعة عشر قرناً، وعلى الرغم من أن الكاتبة تقدم معاناة تلك المرأة بكل تلك القسوة والهشاشة وانسحاق أحلامها وتطلعاتها في طاحونة التقاليد الظالمة، وتخلف العلاقات الاجتماعية..، إلا أنها ـ أي المرأة ـ في أغلب القصص ليست معزولة عن محيطها الاجتماعي، بل تقيم معه علاقة تبدو واعية، لدرجة يصعب معها فصل الداخلي عن الخارجي. وهنا يبدو من التعسف بمكان، القول إن أنثى سميرة عزام تنطلق من الداخل لتعود إلى الداخل. وأن الصراع يدور ضمن بؤرة ارتكاز هي الذات العاجزة عن المواجهة: "فلا تفعل إلا أن تعلن أنوثتها وتتشرنق داخل محارتها"(١٣).

قد يكون صحيحاً أن معظم الخيوط التي تحاول أنثى سميرة عزام ربطها بالمحيط الخارجي، تنهار؛ ولكن انهيارها ليس بسبب عجزها الداخلي، إنما بسبب سطوة المجتمع الذكوري وقمعه التعسفي أحياناً، بفعل العلاقات المتخلفة في المجتمع المغلق، و"حدة التفاوت الطبقي في جعل الرجل قامعاً ومقموعاً بآن واحد، وإن الأزمة في الأصل هي في كيفية بناء صلات وعلاقات اجتماعية متكافئة في واقع كهذا" (١٤)؛ ولعل ما يميز سميرة عزام عن أديبات جيلها هو هذا الوعي المبكر لعوامل استلاب المرأة واضطهادها، مدركة أن الرجل ليس هو القامع الأساس، إنما هو ضحية مفهومات وعوامل خارجة عن إرادته كما في قصة "المرأة الثانية ـ أشياء صغيرة..." وتستكمل الكاتبة صورة المرأة في المجتمع، حينما ترصد شكل العلاقة بين الرجل والمرأة، حيث يتجلى الموروث الاجتماعي التربوي في الممارسة اليومية المعاشة، التي تفصح عن حقيقة التفاوت النوعي بين الرجل والمرأة. وتبعية الأنثى للذكر وخضوعها له. كما في قصة "الذكرى الأولى" التي ترصد العلاقة الزوجية عبر مفهوم كل من المرأة والرجل لهذه العلاقة. فالمرأة تعتبرها تتويجاً للعلاقة الإنسانية، واستمراراً لها. أما الرجل فلا تعنيه مثل هذه المقولة. إذ يغيّب البعد الإنساني لهذه العلاقة، ويتجاهله حتى درجة النسيان معتبراً المرأة مجرد أداة، أو قطعة أثاث مما يحتويه البيت، وبسبب هذه الرؤية الذكورية ينعدم الإنساني بينهما، وتنغلق المرأة في مدار الصمت والحرمان. يتجلى ذلك أيضاً في قصة "الثمن"(١٥) حيث تظهر حالة الصمت واستحالة الحوار لمرأة وهي تنتظر دفقاً عاطفياً وتواصلاً وجدانياً، ترى الرجل يحول العاطفي المنتظر إلى "مادي" مباشر، وفج أيضاً، يبادله بـ "حفنة من الأوراق المالية". ولعل هذه القصة تمثل خلاصة العلاقة بين المرأة والرجل، في مجتمع ذكوري، قمعي ومتخلف، عبر سكونيته القاتلة، مشيرة إلى اختلاف الرؤية في العلاقة الزوجية. هو يوغل في فرديته وذاتيته، وكرمه الزائف، وهي توغل، قسراً في اغترابها المزمن.

٤ـ الحضور الفلسطيني

هي قليلة قصص سميرة عزام التي تناولت الوضع الفلسطيني، فعلى مساحة المجموعات الخمس، كتبت ست قصص في هذا المضمار، توزعت على النحو التالي:

١ـ عام آخر ـ زغاريد ـ ضمن مجموعة: الظل الكبير.

٢ـ في الطريق إلى برك سليمان ـ خبز الفداء ـ ضمن مجموعة: وقصص أخرى.

٣ـ لأنه يحبهم ـ فلسطيني ـ ضمن مجموعة: الساعة والإنسان

إلا أنها عالجت بفنية عالية صنوف الهوان التي تعرض لها الفلسطيني في المنفى، بعد النكبة؛ حيث وجد نفسه لاجئاً فقد وطنه، وفقد كل شيء بفقره: الأرض، والبيت، والعمل، وتفاصيل الحياة الصغيرة؛ واستطاعت أن

تصور آلام الفلسطيني ونضاله ـ في تلك المرحلة ـ دون تملق أو مواربة للحقائق، فأبرزت السلبي والإيجابي معاً. كما في قصة "لأنه يحبهم" إلا أن الظواهر السلبية يقابلها الفلسطيني بإصراره على الثأر ومتابعة النضال، كما تفصح قصة "خبز الفداء" التي قدمت التعبير الدلالي عبر التحام الخاص بالعام، وتحوله من الفعل الفردي إلى الفعل الجماعي بامتياز.

هذا الإصرار للتغلب على الألم ورفض البعاد والنفي. يتجلى في رحلة "أم عبود" من بيروت إلى القدس مروراً بدمشق والرمثا الأردنية، لمقابلة ابنتها "ماري" عبر بوابة مندلبوم، بكل ما تحمل من شوق وحنين، وهواجس، يكللها أريج الأمل بلقاء ابنتها وعناقها.

إلا أن ماري لم تأت من الناصرة لتقابل والدتها العجوز لأن زوجها قد ألم به مرض؛ وهو يعني أن على أم عبود المتلهفة شوقاً للقاء ابنتها، أن تنتظر عاماً آخر كي تتاح لها فرصة أخرى لتقابل ماري. عندئذ تقول الأم العجوز: "إذا عشت عاماً آخر فسآتي إليها زاحفة على قدمي، وإذا عاجلتني رحمة الموت فلن أموت إلا بحسرتين، حسرة على بلدي وحسرة ماري، وقبلة على خدها" عام آخر ص ٧٤.

هذه القصة تظهر العالم الذي تحكمه الكراهية، و"اللؤم الممنهج". لتتحول إلى (صفعة على وجه العالم) بتعبير الناقد يوسف سامي اليوسف (١٦) وإلى إصرار على العودة ولو من البوابة الضيقة.

وفي قصة "زغاريد" كما في القصة السابقة، شوق ووجد مبرح في الانتظار والانشطار انشطار الأسرة الواحدة إذ تحاول "سلمى الصواف" أن تنقل في خيالها عرس ابنها جميل، من بيروت إلى يافا، بسبب عدم تمكنها من الحضور إلى بيروت. وعبر تداعيات أم جميل ينقل العرس إلى يافا. إلى باحة الكنيسة، تنثر الملبس بسخاء على الحضور...، وهي بهذا الحلم تصر على عودة ابنها وترفض الانشطار على أمل اللقاء.

في ضوء ذلك نستطيع تلمس الهم الفلسطيني /عبر إصراره على العودة إلى الديار، حتى ولو بالحلم/ هماً واضحاً بكل معالمه وأسبابه في هذه القصص؛ مستعيداً دلالته عبر الرؤيا الفكرية للكاتبة، المكونة لعالمها القصصي، في نسيجه الإنساني شديد الحساسية، واضح وصريح. رؤيا تلتزم بالإنسان وتتوق إلى تحريره.

وبرغم العدد المحدود من القصص التي برز فيها الهم الفلسطيني المباشر، فإن عطاء سميرة عزام في هذا المضمار كان عميقاً، وصادقاً، وغنياً ـ في زمنه، استطاع أن يمسك بالجوهري، ويسبر أعماق المأساة. فجاءت هذه القصص معبرة عن الواقع الفلسطيني؛ مثلما عبرت ـ في الوقت نفسه ـ عن توازن العلاقة بين وعي الكاتبة ونسيج كتابتها فكرياً وفنياً، في تلك المرحلة المبكرة. لقد كتبت الوضع الفلسطيني في زمانه: زمن اللجوء والمعاناة، وندب ما مضى.

لكن الموت المبكر لم يمهل كاتبتنا حتى تشهد زمن المقاومة رغم أنها حاولت الاقتراب منه ـ كحافز ومحرض على الفعل ـ في قصصها الأخيرة قبل رحيلها.

ومهما يكن من أمر، فإن كتابة سميرة عزام تظل كتابة فلسطينية بامتياز "لصيقة بوضع الإنسان الفلسطيني وهمومه، ولصيقة بشرط الإنسان المضطهد بشكل عام. والفلسطيني كان ولم يزل، واقفاً في هذا الشرط ويناضل ضده"(١٧).

٥ـ مقاربة فنية

يمكن القول: إن منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تجلت في قصص سميرة عزام، تطرح سؤال الكتابة من حيث العلاقة أو الاختلاف، بين الكتابة القصصية التي تتخذ من تلك المنظومة مرجعاً لها، وبين الكتابة التي تتحقق في العلاقات الفنية.

في ضوء ذلك يمكن القول إن سميرة عزام، في سياق البحث عن أشكال تعبيرية، تغلب خطابها الأخلاقي، في معظم قصصها على الكتابة الفنية، مما جعلها تميل إلى المباشرة في البنية السردية للقص. ولكنها لم تقع في فخ الصياغات التقليدية والمفهومات الميكانيكية للقص. فقد أدخلت المنولوج في بعض القصص، ولجأت إلى أساليب أخرى، كأسلوب الرسائل والحوارات، وتخلصت إلى حد بعيد، في المرحلة الأخيرة، من الحشو الزائد. وتضاءلت تدخلات الكاتبة، في الشرح والتفسير: ترسم الشخصيات، وتلوي مسار الحدث، أو تختلقه الكاتبة لخدمة فكرة مسبقة، تود إيصالها إلى القارئ على شكل عظة أو أمثولة، عبر تغليب الكتابة الأخلاقية على الكتابة الفنية، فتغدو محركات الصراع الدرامي والاجتماعي، تدور في فلك "الخير المطلق" و"الشر المطلق"، إذ تبدو تصرفات الشخصية القصصية، والأسباب التي تدفعها إلى اتخاذ القرار وبلورته، هي مكونات أخلاقية أكثر منها مكونات فنية.

بمعنى آخر، إن القصة قد تتحول إلى "مقال في الأخلاق"، يلغي لحظة بناء الواقع فنياً، ولحظة الخيال المتوهجة فيه، فتبدو بالتالي عظة أو أمثولة مرتهنة إلى ذهنية تتلقى سلسلة من "الأوامر الأخلاقية"؛ رغم أن الكاتبة اقتربت كثيراً من التكثيف. ودقة الوصف متجاوزة السرد التقريري. والإنشائي البسيط، إلا ما ينسجم مع الشخصية وتصرفاتها؛ والحدث وما يحمل من تداعيات فكرية.

إن فن القص، وهو يعيد بناء الواقع بشكل جديد، عبر الواقعي والمتخيل، يجعل القارئ يبحث عما هو شاذ فيه، متفرد ونوعي. يدفعه إلى عوالم أخرى من الإيحاء والتخييل، تنتجها علاقات فنية داخل النص.

وعلى الرغم من تغليب الأخلاقي على الفني، وتقديم الفكرة على الحدث، ثم الذهني على المتخيل، في كتابات سميرة عزام الأولى، فقد استطاعت هذه الكاتبة أن تقدم لنا مجموعة من القصص حققت من خلالها شروط الكتابة الفنية، ربما لا يكون كلياً، وربما لا يكون أكثر إثارة. لكنه ريادياً في هذا المضمار. يترك انطباعاً عميقاً، ومستمراً، سوف يعيش معنا زمناً طويلاً دون أن ننساه.

أخيراً، يمكن القول إن هذه القراءة المختزلة في عالم سميرة عزام القصصي لا تعدو كونها محاولة لاستعادة هذه الكاتبة الرائدة إلى الذاكرة. ذاكرة الأجيال الجديدة التي ربما لم تسمع أو لم تقرأ هذه التجربة المبكرة في فن القص. ثم محاولة أخرى لاستعادة الاهتمام بها من قبل النقاد والدارسين، الذين كثيراً ما يتجاهلون موقع سميرة عزام ومكانتها في عالم القصة القصيرة العربية.

هوامش:

* الآداب ـ العدد الأول ـ كانون الثاني ـ ص ٤٢.

١ـ ٢ـ الشخصية والقيمة والأسلوب ـ دراسة في أدب سميرة عزام ـ يوسف سامي اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر ـ بلا تاريخ ص ١٠.

٣ـ يرى الناقد رجاء النقاش أن سميرة عزام "أفضل كاتبات القصة القصيرة في أدبنا العربي المعاصر منذ أن اشتركت المرأة العربية في هذا الميدان الفني".

ـ سميرة عزام والأدب النسائي، مجلة الآداب ـ مصدر سابق ص ٣٩.

٤ـ مجموعة "الساعة والإنسان" دار العودة بيروت ١٩٨٢ ط٢.

٥- الشخصية والقيمة والأسلوب - مصدر سابق / ص ١٤/.
٦- مجموعة الظل الكبيرة - دار العودة بيروت ١٩٨٢ ط٢.
٧- سميرة عزام، البحث عن الإنسان والأخلاق والوطن - فيصل دراج - مجلة شؤون فلسطينية العدد ١٢٠ - تشرين ثاني - نوفمبر ١٩٨١ - ص ١٢٨.
٨- مجموعة: وقصص أخرى - دار العودة - بيروت - ١٩٨٢ ط٢.
٩- مجموعة: الساعة والإنسان - دار العودة - بيروت ١٩٨٢ ط٢.
١٠- الشخصية والقيمة والأسلوب - مصدر سابق ص ٤٩ - ٥٠.
١١- من مجموعة: وقصص أخرى - مصدر سابق.
١٢- من مجموعة: وقصص أخرى - مصدر سابق.
١٣- انظر: "جورج طرابيشي: سميرة عزام والأنوثة التعيسة - مجلة دراسات عربية العدد /٥/ - آذار ١٩٧١.
١٤- انظر: أحمد السرساوي - سميرة عزام أميرة القصة القصيرة الفلسطينية - مجلة الحرية ١٣/ ٩/ ١٩٧٨.
١٥- من مجموعة: وقصص أخرى. مصدر سابق.
١٦- الشخصية والقيمة والأسلوب - مصدر سابق ص ٦٠.
١٧ - سميرة عزام: البحث عن الإنسان والأخلاق والوطن - مصدر سابق ص ١٣٧.

❑❑

غسان كنفاني.... ناقداً

محمد طربيه

قد يكون ما سنتحدث عنه في هذه المشاركة على أنه نقد أدبي كتبه الكاتب الشهيد غسان كنفاني، في مراحل مختلفة من حياته أدخل في باب الدراسة الأدبية أو التاريخ الأدبي، أو البحث التوثيقي منه في باب النقد الأدبي بالمعنى الاصطلاحي المحدد، وذلك فيما حواه المجلد الرابع من أعماله الكاملة الصادرة في بيروت عام ١٩٧٧ في طبعة أولى وعام ١٩٨٠ طبعة ثانية، وقد أشار هو نفسه إلى ذلك في مقدمة المجلد بقوله: "أريد الإشارة إلى أنه ليس ثمة منهج أكاديمي في البحث وقد يكون البحث مفتقراً إلى البرود الموضوعي الذي يعطي عادة أي موضوع نقدي قدرته على الإقناع"(١)، ويقول في مقدمة الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨ ـ ١٩٦٨ من المجلد ذاته "إن دراسات تحليلية عديدة لأدب المقاومة الفلسطيني هي الآن في نطاق الإعداد من قبل أساتذة اختصاصيين في النقد الأدبي والبحث، وهذا هو بالذات ما جعل الدراسة هذه تميل باطراد نحو الصيغة الوثائقية إذا جاز التعبير أكثر بكثير مما حرصت على الصيغة التحليلية".(٢)

***

غير أن ذلك ينبغي أن يُنظر إليه ضمن اعتبارين محددين غير منفصلين أولهما الزمن الذي عاش فيه غسان كنفاني والذي شهد ظهور المقاومة المسلحة على الصعيد الكفاحي، وبداية ظهور الأجناس الأدبية الحديثة في الأدب الفلسطيني كالقصة والمسرحية والمقالة إضافة إلى تحول الشعر من الخطابيات والبكائيات إلى شعر المقاومة على الصعيد الأدبي، ومن هنا فقد مثلت عناية غسان بهذه الأجناس الأدبية الجديدة نوعاً من العمل النقدي بامتياز، أما الاعتبار الثاني فهو عمره القصير نسبياً والذي لم يتجاوز ستاً وثلاثين ربيعاً حيث كان هاجس الموت يستدرجه لصب طاقاته كلها في وقت قصير "فهل كان استشرافه ـ كما يقول محمود درويش ـ لهذه النهاية ـ البداية دافعاً لتناول كل أشكال التعبير من قصة ورواية ومسرحية ودراسة ونقد وبحث ليسجل دمه على أصابعنا وذاكرتنا؟ وهل كان يسبق الموت إلى الحياة في الكتابة؟"(٣).

أظن ذلك وبهذا المعنى كان النقد الأدبي واحداً من اهتمامات غسان كنفاني الكثيرة والمتعددة التي يريد أن ينجزها في عمره القصير الذي يسابق فيه الموت.

وإذا كان من الطبيعي أن تكون كتابات

غسان كنفاني الأدبية والنقدية متمحورة حول القضية التي عاش لها ونذر قلمه في سبيل خدمتها ومركزة على المضامين والأفكار والمعاني في الأدب، وإنما تتعرض للمسائل الفنية ـ الشكلية بكثير من الدقة والعمق والنوعية، فغسان كنفاني كما يقول محمود درويش أيضاً "كان يعرف لماذا نكتب ولمن نكتب، ولكنه كان يعرف أيضاً إن قيمة هاتين المسألتين مشروطة لإنتاج الفن بإتقان تطبيق المسألة الأخرى كيف نكتب؟"(٤).

وعندما سمى غسان كنفاني الشعر الذي يكتب تحت الاحتلال شعر المقاومة كان يدرك أن مرحلة الخطب الحماسية والقصائد العصماء والبكائيات الرومانسية، والتي ربما أتت قيمتها من مجرد أن كاتبيها يعيشون في الأرض المحتلة ـ أو خارجها ولكن بالطريقة نفسها ـ لم تعد تفعل شيئاً على صعيد الواقع الكفاحي، ولذا فإن ما فعله غسان كنفاني هو كسر الحصار المضروب على أوضاع العرب في الأرض المحتلة وتعريف العالم بشعر المقاومة الذي يمتلك من المقومات والمواصفات الفنية إضافة لنبل الأهداف والمضامين ما يجعله جديراً بالحياة والانتشار والتأثير، إذ أن لفظة مقاومة لم تكن كما يقول محمود درويش أيضاً "رائجة في الشعر هناك قبل أن يطلقها غسان عليه وهكذا دل المسمى على اسمه"(٥).

* * *

يقول غسان كنفاني "في هذا الجو من الحصار يجب أن نتوقع أن يكون الشعر هو السباق في توجيه نداء المقاومة ذلك أنه يستطيع أن ينتشر دون أن يطبع وأن ينتقل من لسان إلى لسان.. وقد فرضت هذه الضرورة ما هو أكثر أهمية من إنتاج الشعر فقط، فرضت أسلوباً معيناً في هذا الإنتاج هو الالتزام بالعمود التقليدي الذي يحمل استعداداً أكثر لسهولة التداول من ناحية، ولتلبية الحرارة العاطفية المطلوبة من ناحية أخرى"(٦).

ولكن غسان لا يقف عند حدود تفسير انتشار الشعر التقليدي هذا التفسير العميق والمقنع باعتباره متساوقاً مع مرحلة الحماسة العاطفية الخطابية، أو أنه يستسلم إلى انتشاره وذيوعه بين الناس مطمئناً إلى فضيلة القضية ونبالة المضمون، إذ أن رؤيته النقدية تتجلى في تعقيبه التالي حيث يقول: "إذا اعتمدنا المقاييس التكنيكية المعتمدة الآن في العواصم العربية فإن ما أنتج من الشعر العربي في الأرض المحتلة هو إنتاج من حيث الشكل على الأقل متخلف، وملتزم تماماً بعروض الخليل التقليدي، ولكن الأحكام النقدية تضحي بلا معنى إذا جردت عن الظروف الموضوعية المحيطة بعملية الإنتاج الأدبي، إن الشعر الحديث الذي نراه الآن هو أقل قدرة على الانتشار كأدب هو من ضرورات المقاومة من الشعر التقليدي، ثم إن الانقطاع شبه الكامل الحادث بين حركة الأدب العربي المتقدمة في العواصم العربية، وحركة الأدب العربي المحاصرة كلياً في الأرض المحتلة يحول دون أن تأخذ تجربة الشعر الحديث مداها هناك"(٧).

ذلك أن شعر المقاومة الحديث غير التقليدي، لا يعكس تغييراً ظاهرياً في الشكل الشعري فحسب، بل وربما بدرجة أكبر يعكس تغييراً جوهرياً في طريقة التعامل مع القضية والتعاطي مع الاحتلال، وذلك بتجاوز القصائد الخطابية المباشرة والبكائيات الرومانسية الحزينة، فالخطابية والبكائية ليستا مجرد طريقة تعبير وإنما هما أيضاً طريقتا تفكير، لا تؤثران إلا تأثيراً مباشراً موقوتاً تجعلنا مستكينين إلى أمجاد الماضي أو مستسلمين إلى أحلام العودة، مما ينعكس سلباً على الفعل المقاوم في جانبه الثقافي والأدبي والسياسي، فتكون حينذاك كمن يلعق المبرد.

وهذا ما عبر عنه غسان كنفاني بقوله: "الشعر في الأرض المحتلة عكس شعر المنفى ليس بكاء ولا نواحاً ولا يأساً ولكنه إشراق

ثوري دائم وأمل يستثير الإعجاب"(٨) وفي هذا السياق يسجل غسان كنفاني لمحة نقدية مهمة تتمثل في قوله "وسنرى في شعر محمود درويش الذي قاله في أواسط الستينيات ذلك المزج العميق والهادئ المتدفق بين المرأة والوطن
ليجعل منهما معاً قضية الحب الواحدة التي لا تنفصم"(٩) ويضيف "إن ظواهر من هذا النوع قد شهدها في وقت لاحق أدب المنفى إلا أن أدب المقاومة في الأرض المحتلة صاغها ببساطة أعمق وأكثر قوة على الإقناع وأكثر قرباً من المرأة والأرض معاً"(١٠).

وعلى صعيد الشكل الشعري فإن غسان كنفاني يؤكد مرة أخرى على أهمية حداثة الشكل في شعر المقاومة ليس باعتباره مظهراً شكلياً فحسب بل باعتباره علامة على النضج في المعالجة والخروج من دائرة العواطف المتأججة والأحلام الرومانسية حيث يقول: "سنشهد تطوراً سريعاً في شعر محمود درويش وهو تطور مرموق ليس من حيث المضمون والقدرة الشعرية فحسب، لكن من حيث الشكل أيضاً وهو إلى جانب الشاعر سميح القاسم سيقود بالتدريج الواعي حركة الخروج عن العمود التقليدي واللحاق بالأسلوب الحديث دون أن يفقد حرارته"(١١)، ويضيف في موضع آخر: "إن ذلك أدى إلى تعميق موقف المقاومة ورفعه من مستوى العاطفة المشتعلة العمياء إلى العاطفة الواعية ذات الجذور الثابتة"(١٢). ولعل في قوله التالي ما يجلو تلك الفكرة ويجعلها أكثر وضوحاً وهو يتحدث عن شعر ما بعد ١٩٦٧: "لقد استطاعت تجارب شعراء المقاومة من خلال الممارسة أن تطور الشكل إلى الصيغة المعاصرة الحديثة، وفي هذا النطاق جرى التطوران الشكل والمضمون في اتساق وانسجام، ولم ينحر أحدهما الآخر فيما ظلت جذوة الالتزام في أصلها هي الرابط الجوهري في هذا التطور"(١٣).

وعلى ذكر الالتزام فقد أشار غسان كنفاني إلى ربط أدباء الأرض المحتلة بين الجانبين الاجتماعي والسياسي، وإلى البعدين العربي القومي والعالمي الإنساني عندهم من خلال معالجتهم لقضايا التحرر والتقدم إذ يقول: "قضية الالتزام ليست نظرية مجردة وكذلك ليست قضية التحرير، والرؤيا الواضحة لأبعاد القضيتين كمبادئ وكوسائل لا تحتمل عند أدباء المقاومة في فلسطين المحتلة غموضاً أو تشويشاً أو مساومة"(١٤) وقد أكد إصرار شعراء المقاومة على بعدي موقفهم الاجتماعي والسياسي في وقت واحد من خلال إدراك دور الكلمة "وليس الاستهانة بها واعتبارها مجرد رفاه"(١٥) ولكن، وبالمقابل، فإن الالتزام بالبعدين العربي والعالمي عندهم لم يؤد ـ كما يقول "إلى تمييع الالتزام بالصيغة المباشرة للنزال ولكنه أغناه وأعطاه معنىً وعمقاً وحافزاً"(١٦) ويضيف "إن التحديات الإسرائيلية اليومية للثقافة العربية شكلت حلاً سريعاً للجدل القائم حول مدى التزام الفن وعما إذا كان الفن الملتزم خلاقاً، ذلك أن جدلاً كهذا يشكل رفاهاً لم يقبله أحد"(١٧).

***

ومثلما تناول غسان كنفاني في نقده الشعر المقاوم راصداً تحولاته على صعيدي المضمون والشكل فقد تناول أيضاً الفنون الأدبية النثرية الأخرى كالمسرحية والقصة بالنقد والتحليل باعتبارهما فنين مركبين يتسعان للمناقشة والتحليل العقلي مثلما يتسعان للمشاعر والعواطف، وهما بالتالي دليل على التحول في طريقة المعالجة وتجاوز المرحلة العاطفية التي مثلها الشعر. فقد عرض لمسرحية "بيت الجنون" لتوفيق فياض بالنقد والتحليل واستخلص منها قيماً فنية وفكرية على غاية من الأهمية والعمق والدلالة إذ يقول: "مسرحية بيت الجنون لتوفيق فياض علامة بارزة في أدب المقاومة في فلسطين المحتلة فهي شكلاً ومضموناً أكثر من صرخة شجاعة إنها تفسير وموقف ونبوءة فالبطل

سامي وحده هو بطل المسرحية وكلمة (وحده) ليست رفاهاً تكنيكياً في المسرحية ولكنها إعلان عن الموقف بالشكل، والجمهور الذي يواجهه البطل طرف في صلب المسرحية وحين يقف البطل على مقدمة المسرح يواجه فجأة ظاهرة غريبة فيقول بارتياب "لماذا تنظرون إلي هكذا؟ لماذا تتخذون جميعكم نفس الهيئة حين أنظر إليكم أو أحدثكم؟.."

إن سامي مدرس التاريخ والأدب المطرود من عمله يعي في غرفته الصغيرة كابوساً مروعاً بينه وبين نفسه وثمة اختلاط بالأمور يأخذ طابع الجنون ولكنه حين يواجه المتفرجين تتضح الأمور أمامه كأنما بفعل السحر ويأخذ حواره مع نفسه طابع الوضوح مباشرة، والمباشرة هنا ليست ضعفاً في الأداء الفني ولكنها ضرورة لها عمقها الخاص وفي النهاية حين يشعر أنه محاصر بالذين جاؤوا ليقبضوا عليه بلا سبب وبالريح الغريبة وبالكابوس يعلن موقفه كما يلي: "هناك أنت هل تسمع؟ إنني لا أخافكم لا أرهبكم سأتحداكم سأنتصر عليكم جميعاً.. جميعاً وحدي "ويخرج سامي من الباب فيما نسمع صوته يدوي وحدي.(١٨)

أما في القصة فقد عرض غسان كنفاني لقصة قصيرة هي حكاية بسيطة يدور الحوار فيها بين الحاكم العسكري وأحد الفلاحين الذي يملك الأرض بالوراثة ويفلحها ويزرعها أكثر من خمسين عاماً ويطالبه الحاكم العسكري بكوشان الأرض مدعياً أنها صخرية وللدولة فيها حق ملكية... إلخ، وهو يورد القصة على أنها غير معروفة المؤلف وربما كان غسان نفسه هو كاتبها ثم يقول معلقاً قد يكون لدينا الكثير من الاعتراضات الفنية ـ إذا شئنا أن نلجأ إلى برودة الناقد ـ كي ننال من هذه الحكاية ولكن أحداً لا يستطيع أن يمر بها مرور الكرام وينساها فهي تعطي بإنجاز خارق ورنة السخرية الشعبية الصامدة تفوح منها صورة كاملة شديدة التأثير يندر أن يستطيع حيز مماثل إعطاءها؟.(١٩).

كما يورد أمثلة متنوعة من قصص أخرى، ويعد أن القصة لا تزال من حيث مستوى الأداء الفني والانتشار والكم متخلفة عن الحركة الشعرية ويعقب بالقول: "من الملاحظ أن هذه القصص تشكو في الغالب من تصدع فني كبير وتشكو أيضاً من عجزها عن الوصول إلى المستوى الذي وصل إليه الشعر في فلسطين المحتلة في نطاق الربط بين الجبهات التي تتصدى لها حركة المقاومة في صيغتها الثقافية"(٢٠).

* * *

بقيت مسألتان مهمتان فيما يتعلق بموضوع بحثنا: الأولى، هي اهتمام غسان كنفاني بالشعر الشعبي أو العامي في الأرض المحتلة وبدوره الفعال في المقاومة وشحذ الهمم وتحفيز النفوس، ولكن مع التنبه الواعي إلى أن ثمة فروقاً جوهرية بين الشعرين العامي والفصيح ولا يمكن أن نتعامل معهما بالدرجة نفسها أو الطريقة في التعامل إذ يقول: "إن الشعر الشعبي لم يكف أبداً عن القيام بدوره في المقاومة مستعملاً كافة الوسائل التي يستطيع الذكاء الشعبي تجسيدها ليجعل منها سلاحاً وقت الحاجة"(٢١) ثم يستدرك بالقول "ولكن إذا كان الشعر الشعبي يفرخ في البراري والبيوت والأعراس والمآتم ويكون في غالب الأحيان إنتاجاً جماعياً يتطور كلما انتقل من لسان إلى آخر ويشكل ظاهرة ليس بالوسع مهما اعتمدت وسائل الإرهاب والبطش وقفها، وليس من الممكن العودة بها إلى مصدر واحد ليحل به العقاب ويفرض عليه السكوت إذا كان هكذا الحال مع الشعر الشعبي فإنه ليس كذلك مع الإنتاج الأدبي الفصيح"(٢٢).

أما المسألة الثانية فهي بحثه المستفيض بعنوان "في الأدب الصهيوني" والذي يشتمل على فصول ثمانية تناول فيها مستفيداً من ثقافته الإنكليزية الواسعة صورة العربي في

الأدب الصهيوني ودور الكتابة الصهيونية في تشكيل الوعي والكيان الصهيونيين وفاعليتها مشيراً من خلال الأمثلة الروائية الكثيرة إلى أن الصهيونية الأدبية قد سبقت الصهيونية السياسية بل مهدت لها ولتبرير قيام دولة إسرائيل، وقد قدم مناقشة شاملة للروايات الصهيونية المدروسة تشمل الشكل والمضمون، كما تناول مسائل أخرى كثيرة تدخل في صميم العمل النقدي، مما يدعو إلى القول: إن هذا الجانب المهم من عمل غسان كنفاني النقدي حري ببحث مستقل يضيق عنه المقام هنا.

* * *

أحسب أن فيما قدمناه من آراء ولمحات نقدية فكرية وفنية ما يجعلنا نعتقد أن غسان كنفاني مارس بالنسبة لعمره القصير ولظروف حياته العاصفة نوعاً من النقد الأدبي لا يقل إبداعه فيه عن إبداعه في الفنون الأدبية الأخرى التي اشتهر بها، مما يعطي الدليل من جهة أخرى على أن مصرعه شهادة على فاعلية الكتابة حين تكون على مستوى القضية فكرياً وفنياً.

دمشق ١٢/١٢/ ٢٠٠٩

الهوامش:

١ ــ الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، ص ٣٠.
٢ ــ نفسه ص ٢٠٦.
٣ ــ نفسه ص ١٥، مقدمة المجلد الرابع.
٤ ــ نفسه ص ١٤.
٥ ــ نفسه ص ٢١.
٦ ــ نفسه ص ٤٠.
٧ ــ نفسه ص ٤٠.
٨ ــ نفسه ص ٥٨.
٩ ــ نفسه ص ٥٢.
١٠ ــ نفسه ص ٥٢.
١١ ــ نفسه ص ٦١.
١٢ ــ نفسه ص ٨١.
١٣ ــ نفسه ص ٢٩٤.
١٤ ــ نفسه ص ٢٧٦.
١٥ ــ نفسه ص ٢٧٦.
١٦ ــ نفسه ص ٢٨٣.
١٧ ــ نفسه ص ٢٣٥.
١٨ ــ نفسه ص ٢٥٣.
١٩ ــ نفسه ص ٧٣.
٢٠ ــ نفسه ص ٢٦٧.
٢١ ــ نفسه ص ٤٥.
٢٢ ــ نفسه ص ٤٦.

❑❑